المجلد الخامس – العدد الأول

www.hilalalhind.in

ISSN: 2582-9254 (Online)

Vol. No. 5, Issue No. 1

January-June
2025

هلال الهند

مجلة إلكترونية نصف سنوية دولية محكمة

رئيس التحرير

أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها

د. مخلص الرحمن

رامبور هات، بيربوم، بنغال الغربية، الهند، ٧٣١٢٢٤

المجلد الخامس – العدد الأول www.hilalalhind.in ISSN: 2582-9254 (Online)

Vol. No. 5, Issue No. 1

January – June

2025

هلال الهند

مجلة إلكترونية نصف سنوية دولية محكمة

يصدرها

د. مخلص الرحمن

سانغاتي بلّي، رامبور هات، بيربوم،

بنغال الغربية، الهند، ٧٣١٢٢٤

هلال الهند

(مجلة إلكترونية نصف سنوية دولية محكمة)

أهداف المجلة

المجلة تهدف إلى:

- إتاحة الفرص للكتاب والباحثين لنشر أعمالهم العلمية والأدبية والبحثية، وإبرازها على المستوى العالمي.
- توفير وعاء رقمي ومنصة إلكترونية لتعزيز المحتوى الرقمي العربي ونشره وترويجه من خلال المجلة ذات الوصول المفتوح على الشبكة العنكبوتية.
- مؤازرة أصحاب الأقلام المبدعة والرؤى الثاقبة الذين يساهمون في النهوض باللغة العربية والارتقاء بها، بنشر بحوثهم العلمية، ودراساتهم النقدية، ونتاجات قرائحهم الإبداعية.
- مواكبة حركة التطور العلمي والبحثي في مجال اللغة العربية وآدابها على الصعيدين المحلي والدولي، والاهتمام بمعالجة القضايا المعاصرة بالبحث والتحليل والتحقيق.
- نشر الأعمال الأدبية والعلمية والثقافية والتراثية العالمية عن طريق ترجمتها من اللغات العالمية، بما فيها الهندية، إلى اللغة العربية.
- الإسهام في بناء مجتمع معرفي بنشر البحوث والمقالات عالية الجودة في مختلف المجالات مع الالتزام بالمعايير العلمية والعالمية الدقيقة للبحث.
- تحقيق مبادئ الأمن والسلام والتعايش السلمي والحوار بين الأديان والحضارات والثقافات من خلال الإبداع.
- إصدار أعداد خاصة في محاور هامة تخص أهداف المجلة التي من شأنها أن تكون ذات فائدة علمية كبيرة لطلبة وباحثي وأساتذة اللغة العربية في الهند.
- إقامة جسر علمي وثقافي بين الهند والعالم العربي من خلال اعتماد وتنفيذ مشاريع علمية وبحثية مشتركة بهدف توطيد أواصر التعاون العلمي بين المهتمين بالشأن الثقافي العربي في الهند والعالم العربي.

الآراء المنشورة في مجلة "هلال الهند" تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة. ولا يخضع ترتيب المنشور فيها لمستوى البحث أو الباحث.

هيئة التحكيم

الهيئة الاستشارية

شروط النشر في المجلة:

- أن تكون المقالات البحثية أصيلة وألا تكون قد نشرت أو قدمت للنشر في أي مكان آخر جزئيا أو كليا.
- أن يقع البحث في مجال أهداف المجلة واهتماماتها البحثية.
- أن يكتب الباحث اسمه الكامل ومسماه الوظيفي وجهة عمله وبريده الإلكتروني ويلصق صورته ذات مقاس الجوازات.
- أن يتقيَّد البحث بمواصفات التوثيق وفقًا لنظام الإحالات المرجعية الذي تعتمده المجلة.
- أن يتحرى الباحث في عمله الجدة والعمق والقصد، والالتزام بالشروط العلمية والمنهجية المتبعة أكاديميا.
- أن يُرفق مع البحث ملخص لا يزيد على ٢٥٠ كلمة.
- أن يُرفق الملخص بكلمات مفتاحية لا تزيد على ٦ كلمات ترتب هجائياً.
- يجب أن يكون المقال خالياً من الأخطاء الإملائية والنحوية واللغوية والمطبعية قدر الإمكان.
- أن يكون المقال مطبوعا ببرنامج (MS Word)، ونوع الخط Fanan، وحجم الخط 16 في كتابة المتن، وبمسافة 1.5 بين سطور المتن، وحجم الخط 16 في العناوين الرئيسية والفرعية للمتن بخط غليظ، و١٢ للحواشي. وفي اللغة الأجنبية، نوع الخط (Times New Roman) ، وحجم الخط ١٢ في المتن، وفي الهوامش نفس الخط مع حجم ١٠.
- ألا يزيد عدد الكلمات ٤٠٠٠، بما فيها ملخص البحث والمصادر والمراجع والجداول والرسوم وكافة الملحقات.
- أن تُوضع لكل صفحة أرقام هوامشها الخاصة بها في الأسفل، وأن تذكر المراجع والمصادر في النهاية.
- تخضع البحوث للتحكيم والمراجعة العمياء من قبل خبراء متخصصين، ويُتخذ قرار نشر البحوث في ضوء آراء المحكَّمين وقرار هيئة التحرير.
- تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الكلمات والعبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر ولا تلتزم المجلة برد المقالات غير المقبولة للنشر إلى أصحابها.
- تعبّر الآراء العلمية المنشورة في البحوث عن آراء كاتبيها، ونظرتهم الشخصية، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة.

يُرجى في تدوين الهوامش في البحث مراعاة الخطوات التالية:

عند ذكر المرجع للمرة الأولى:

- **الكتب:** لقب المؤلف أو الاسم الأخير للمؤلف، الاسم الأول للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ، الترجمة، (إن وجدت) (مكان النشر: الناشر، عدد الطبعة، تاريخ النشر)، الجزء إن وجد، الصفحة. على سبيل المثال: الرحمن، مجيب: **تأثير اللغة الإنجليزية في أسلوب الصحافة العربية** (نيو دلهي: محمد جمشيد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م) ص:٠٢٢.
- **الكتاب المترجم:** حيدر، قرة العين: نهر النار، ترجمة: أ.د مجيب الرحمان، (الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م) ص:٣٠
- **المجلات والدوريات:** اسم الكاتب، عنوان المقال، اسم المجلة بخط غليظ، السنة، العدد، الصفحة.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في الهامش التالي مباشرة تتبع الطريقة الآتية: المرجع نفسه، المصدر نفسه ج، ص.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في موضع آخر من البحث، اسم الشهرة للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ أو المقال، ج، ص.
- **المراجع الالكترونية:** اسم المؤلف، أو المنظمة، "عنوان المقال"، (بين فاصلتين مزدوجتين)، الرابط كاملا إذا كان الرابط صغيرا، وإذا كان الرابط كبيرا فيكفي ذكر الموقع الإلكتروني، وتاريخ التصفح.
- وإذا كانت المراجع صحيفة، فيكتب اسم الكاتب، "عنوان المقالة أو التقرير"، اسم الصحيفة، ثم تحديد نوعها أهي يومية أم أسبوعية أم شهرية، (مكان الصدور)، والعدد، والتاريخ، والصفحة، على سبيل المثال:

  مفيد نجم، "الرواية الواقعية"، جريدة العرب اليومية، (بريطانيا)، العدد 9983، ٢١ يوليو 2015م، ص ١٥
- المخطوطات: اسم المؤلف كاملاً، عنوان المخطوط كاملاً، ويذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا الاقتباس ويشار إلى تاريخ النسخة، وعدد أوراقها.
- تُخرج الآيات في متن الحديث، وليس في الهوامش، ويكون التخريج كالآتي: (الإخلاص: ١).

المحتويات



بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة التحرير

يأتي هذا العدد الجديد من مجلة هلال الهند البحثية الإلكترونية المحكمة لعام ٢٠٢٥م ليؤكد التزامها الراسخ بدورها الأكاديمي والثقافي في تعزيز البحث العلمي وإثراء الحوار الأدبي والفكري، مع التركيز على قضايا الأدب واللغة والمجتمع في سياقاتها العربية والهندية والعالمية. إن هذا العدد، بمحتواه المتنوع والمتعدد الأبعاد، يعكس رؤية المجلة في تقديم دراسات عميقة تتناول قضايا معاصرة وكلاسيكية، وتفتح آفاقاً جديدة للنقاش والتأمل، مع الحفاظ على المنهجية العلمية والتحليلية كأساس لكل مشاركة علمية.

يبرز هذا العدد بتنوعه الملحوظ في المواضيع والمناهج، حيث يجمع بين دراسات أدبية نقدية، وتحليلات لغوية، وإبداعات أدبية، إلى جانب ترجمات تثري المشهد الثقافي بتقديم نصوص من الأدب الهندي والأردي. هذا التنوع ليس مجرد تعبير عن شمولية المجلة، بل هو انعكاس لتفاعل الأدب والفكر عبر

الحدود الثقافية واللغوية، مما يعزز التواصل بين الثقافات ويبرز أهمية الأدب كأداة لفهم الذات والآخر.

في دراستها الموسومة "صورة الرجل في رسائل غسان كنفاني لغادة السمان"، تقدم الأستاذة الدكتورة سناء كامل أحمد شعلان قراءة نقدية عميقة لصورة الرّجل في متن سرديّ يقع في ١١ رسالة عشقيّة للأديب الفلسطينيّ غسّان كنفانيّ التي نشرتها الأديبة السّوريّة غادّة السّمّان بعد استشهاده زاعمة أنّ هذه الرّسائل قد تلقّتها منه في الماضي. تكوّنت الدّراسة من مدخل إلى رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، وصورة الرّجل التي أبرزتها غادة السّمّان في رسائل غسّان كنفانيّ، وإطلالة على الرّجل العاشق، والذّات العاشقة عند الرّجل/ غسّان كنفانيّ في رسائله، وملامح الرّجل العاشق في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ بعيداً عن الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ، والرّجل الذي يصمّم على البوح والكتابة، والكتابة معادل موضوعيّ للحبّ عند الرّجل، والحبّ زمناً للتّاريخ عند الرّجل، وصراع الوعي والواقع عند الرّجل في ظلّ الحبّ.

وفي سياق متصل، تؤكد الدراسة الثانية للأستاذة الدكتورة شعلان، بعنوان "المشترك الغرائبي والعجائبي في رواية (دون كيخوته) ورواية (المتشائل) وجودَ تأثير مشترك واضح لرواية دون كيخوته للكاتب ميجيل دي ثربانتس سابدرا على رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي الفلسطيني الراحل أميل حبيبي. يتجلى هذا التأثير في العناصر الغرائبية والعجائبية التي تتشابه في النصين، حيث يبرز المشترك من خلال النسيج السردي المتأتي من الشخصيات، وتشكيل ملامح المكان، وانعكاسه على الأحداث التي تدفع السرد ضمن إطار فكري وجمالي ورؤيوي متميز. هذا الإطار يؤدي إلى تقارب واضح في البنية السردية للروايتين، مما يتيح رصد التشابهات بسهولة عبر تحليل العناصر السردية وخصائصها.

من جهة أخرى، تأتي دراسة حنان طالب مهدي حول "شعرية اللغة في ديوان (قسم العشاق) للشاعرة الكبيرة وفاء عبد الرزاق" لتسلط الضوء على جماليات اللغة الشعرية ودورها في التعبير عن التجربة الإنسانية، عبر ثلاثة محاور: الصورة الشعرية، الموسيقى الداخلية، والبنية الرمزية. وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة أهمها: أنّ الشاعرة اعتمدت بنية تصويرية رمزية مكثفة، وموسيقى لغوية

قائمة على الإيقاع الداخلي أكثر من الالتزام بالوزن التقليدي، كما وظفت الرمز بوصفه أداة إيحائية تفتح النص على فضاءات متعددة من الدلالة والتأويل.

وفي سياق روائي، يناقش الأستاذ الدكتور عبد الرحمن مرضي علاوي تجليات الديستوبيا في رواية "آن" للكاتبة ذاتها (وفاء عبد الرزاق)، لقد اختار الباحث هذه الرواية دون غيرها "لما فيها من مزج دقيق بين الواقع والخيال باسلوب سردي فني يعكس ما تعانيه المجتمعات من فوضى بسبب تحولات الشخصية التي أدت إلى تحول المكان من ايجابي إلى سلبي(ديستوبي)، ولاسيما تبني فكرة التآمر والخيانة، والفساد وسوء الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية،كل ذلك أجملته الكاتبة في وصفها للمناخ الديستوبي الذي ساد مملكة (ماهود)، وتحولها منارة يُحتذى به إلى مكان سلبي". وقد اعتمد الباحث في معالجة الموضوع المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع طبيعة الادب الواقعي.

تتناول دراسة الدكتور جاويد نديم الندوي، بعنوان "إعادة تصور دور الأدب في الحد من الأزمات المجتمعية: دراسة حول الشباب والأيديولوجيا"، قضية ذات أهمية كبرى تتمثل في قدرة الأدب على مواجهة التحديات الاجتماعية. هذه الدراسة تبرز الدور الاجتماعي للأدب كأداة للتوعية وإعادة تشكيل الوعي الجمعي، خاصة في أوساط الشباب. كما تقدم دراسة الدكتور عبد القدوس، حول "وضع المواد الدراسية لتعليم اللغة العربية في الهند ودور الأستاذ محمد الرابع الحسني الندوي فيه"، تحليلاً تاريخيًا وتربويًا لجهود تعليم اللغة العربية في الهند، مبرزة الدور الريادي للأستاذ الشيخ محمد رابع الحسني الندوي في هذا المجال.

في سياق الدراسات اللغوية، تقدم دراسة الدكتور حمزة آدم يوسف حسن والدكتور محمد علي حريكة عبد الله، بعنوان "الاحتجاج النحوي في شرحي ابن عصفور وابن هشام لكتاب جمل الزجاجي"، قراءة تحليلية دقيقة للتراث النحوي العربي، مما يعزز فهمنا لتطور الدرس النحوي وأثره في الفكر اللغوي. وفي السياق ذاته، تناقش دراسة الدكتور أشرف بن عبد القادر مرادي "ضرورة معرفة الحديثي بخصائص التعاريف الحديثية"، مبرزة أهمية الدقة المنهجية في دراسة الحديث النبوي.

كما يتناول د. أنيس الرحمن تطور الرومنسية في العراق مبرزا في دراسته مزايا وسمات المذهب الرومنسي في الأدب، وبروز هذا الاتجاه بين الشعراء في العراق التي قدمت للأدب العربي بعض كبار الشعراء في العصر الحديث. من ناحية أخرى، تضيف دراسات مثل "أسلوب النداء في ديوان ألحان الذكريات للدكتور عائد الحريزي" للأستاذة إيمان كريم جبار والباحثة نبأ حسين علي،

و"المحسنات البديعية في مرثية (لكل شيء إذا ما تم نقصان) لأبي البقاء الرندي" للأستاذة فاطمة يونس الزهيري والباحثة نور الزهراء ليث فاضل، بعدًا جماليًا وتحليليًا للنصوص الشعرية، مما يبرز الدور الإبداعي للغة في تشكيل التجربة الأدبية. ويقدم الباحث العراقي محمد علي محي الدين دراسة وجيزة عن الدكتور وليد جاسم الزبيدي شاعر الذاكرة والمناسبات باعتباره أحد أبرز رموز الشعر في العراق، إن سيرة الدكتور الزبيدي كما وصفه الباحث "ليست مجرد توثيق لمسارات أكاديمية ومؤلفات مطبوعة، بل هي خارطة وجدانية، يتقاطع فيها الشعر مع النقد، والتحقيق مع الذاكرة، والحبر مع اللهب. فمن خرافة المرايا إلى الظل ضوءًا، ومن محارتي إلى مرايا الورد، ظلَّ الزبيدي شاعرًا يكتب لا ليقول فقط، بل ليوقظ في القارئ دهشةَ التأمل وندبةَ المعنى. أما دواوينه، فهي ليست مجرد صفحات مرصوفة، بل لوحات شفيفة تقطر من الوجد، وتتنفس بين سطورها أطيافُ بابل وأصواتُ مآذنها وغبارُ مواسمه".

أما القسم الإبداعي في هذا العدد، فيحفل بمجموعة من القصص القصيرة التي تعكس التنوع الثقافي والإبداعي. ففي قصة "جزاء السعي" للأستاذ الدكتور مجيب الرحمن، و"بنت طموحة" للدكتور محمد أجمل، يتجلى الإبداع الأدبي في تصوير الواقع الاجتماعي والإنساني في السياق الهندي. كما تضيف الترجمات، مثل قصة "الثورة" لمنشئ بريم تشند، وقصة "رحلة المشاعر" للسيدة نشاط بروين، و"الشاهد" لرشيد أحمد صديقي، بعداً ثقافياً مهماً يعكس التفاعل بين الأدب العربي والهندي والأردي، مما يعزز جسور التواصل الثقافي.

إن هذا العدد من مجلة هلال الهند البحثية الإلكترونية المحكمة يمثل خطوة أخرى نحو تعزيز الحوار الأكاديمي والثقافي، مقدمًا مساهمات تتسم بالعمق والتنوع. ونأمل أن يجد القارئ في هذه الدراسات والإبداعات ما يثري فكره ويحفزه على مواصلة البحث والإبداع.

أ.د. مجيب الرحمن

رئيس التحرير

.... ❖❖❖❖❖ ....

صورة الرّجل في رسائل غسّان كنفانيّ لغادة السّمّان

أ. د. سناء كامل أحمد شعلان *

الملخص:

هذه الدّراسة تدرس صورة الرّجل في متن سرديّ يقع في ١١ رسالة عشقيّة للأديب الفلسطينيّ غسّان كنفانيّ التي نشرتها الأديبة السّوريّة غادّة السّمّان بعد استشهاده زاعمة أنّ هذه الرّسائل قد تلقّتها منه في الماضي.

تكوّنت الدّراسة من مدخل إلى رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، وصورة الرّجل التي أبرزتها غادة السّمّان في رسائل غسّان كنفانيّ، وإطلالة على الرّجل العاشق، والذّات العاشقة عند الرّجل/ غسّان كنفانيّ في رسائله، وملامح الرّجل العاشق في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ بعيداً عن الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ، والرّجل الذي يصمّم على البوح والكتابة، والكتابة معادل موضوعيّ للحبّ عند الرّجل، والحبّ زمناً للتّاريخ عند الرّجل، وصراع الوعي والواقع عند الرّجل في ظلّ الحبّ.

<u>الكلمات المفتاحيّة</u>: رسائل غراميّة، غسّان كنفانيّ فانيّ، غادة السّمّان.

<u>مدخل إلى رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان:</u>

قامت الأديبة غادّة السّمّان (١) بخطوة جريئة عندما قامتْ بنشر الرّسائل التي زعمتْ أنّها وصلتْ إليها من الأديب الفلسطينيّ الرّاحل غسّان كنفانيّ(٢)، وهي إحدى عشرة رسالة عشقيّة كتبها غسّان كنفانيّ لها بخطّ يده، وهي الباقية من كثير غيرها قد احترق في حريق منزلها في بيروت في مطلع عام ١٩٧٦، وإنّما النّاجي منها قد نجا لأنّ غادة السّمّان قد احتفظتْ به صدفة في منزلها في لندن.

على الرّغم من الرّدود الكثير والمتباينة حول هذه الخطوة إلاّ أنّ غادة السّمّان ظلّتْ متمسّكة بصواب قرارها بنشر هذه الرّسائل مصمّمة على أنّ هذه الرّسائل هي جزء من مجمل إنتاج غسّان كنفانيّ؛ بذلك لا يجوز قتلها أو دفنها في السّرّ، وبنشرها لهذه الرّسائل لا تسيء له، أو لمكانته وذكراه، بل هي تخلص له إنسانيّاً وإبداعيّاً على الرّغم من عاصفة الانتقادات التي رافقتْ نشر هذه الرّسائل التي

* أستاذ/ قسم اللّغة العربيّة/ كلّيّة الآداب/ الجامعة الأردنيّة.

عدّها البعض خطوة تآمريّة تهدف إلى أن تشوّه صورة غسّان كنفانيّ المبدع والإنسان والمناضل الفلسطينيّ.

صورة الرّجل التي أبرزتها غادة السّمّان في رسائل غسّان كنفانيّ:

لا أحد يعرف حدود الانتقاء والاختيار في رسائل غسّان كنفانيّ التي تخيّرتْ غادة منها ما شاءتْ، ونشرتْ منها ما شاءت، ولعلّها أخفت منها ما أرادتْ، واحتفظتْ لنفسها بما شاءتْ منها، وربما تكون قد أعدمتْ منها ما شاءتْ لسبب أو لآخر، فضلاً عمّا زعمتْ أنّه احترق منها في حريق منزلها في بيروت في مطلع عام ١٩٧٦.

الأمر المؤكّد أنّ هذه الرّسائل -التي نشرتها غادة تقدّم صورة للرّجل/ غسّان كنفانيّ- هي صورة حرصتْ على تقديمها للقارئ بوصفه صورة للرّجل العاشق الذي أحبّته، وأحبّها، ولعلّ هذه الصّورة هي الصّور المثال للرّجال العاشق الذي يروق لغادة، وتريد أن تقدّمه للقارئ، دون أن نعرف هل هذه الصّورة هي حقيقته أم لا.

إطلالة على الرّجل العاشق:

غسّان كنفانيّ قضى حياته مدافعاً بقلمه وموهبته في الكتابة والإعلام عن قضيّة فلسطين، وحُرم من المرأة التي كتب لها رسائله العشقيّة، ولم يستطع أن يحظى بحياة مستقرّة سعيدة معها، وظلّ كلّ منهما يقاتل في سبيل قضيّته حتى أُستشهد الأوّل منهما بعبّوة ناسفة وضعتها الاستخبارات الإسرائيليّة في سيارته.

القضيّة والوطن وحلم التّحرير لم تمنع غسّان كنفانيّ من أن يحمل السّلاح في يدّ، وأن يكتب رسائل الحبّ والعشق بيد أخرى دون أن يؤثّر ذلك على إخلاصه لحبّه الأعظم، وهو حبّه لفلسطين.

غسّان كنفانيّ "يرتفع في العشق حيثُ تختلط الحبّيبة بالثّورة بالقضية بالأرض بالأهل"(٣)، ويدخل في إشكاليّة مهمّة في أدبه، وهي إشكاليّة أن يختفي صوت الحبّ بمستواه الشّخصيّ/ الرّجل والمرأة في حياة شخصيّات الرّوايات والقصص لصالح القضايا الكبرى/ الحبّ الأكبر/ حبّ فلسطين".(٤)

لقد انطلق من انتصاره الكامل على سؤال: هل أنت كاتب أم مناضل؟ فظلّ هذا السّؤال يسكنه، و"بقي غسّان كنفانيّ مطارداً بهذا السّؤال إلى أن بلغ الشّهادة، فهزم السّؤال، وانتصرت كتابة غسّان".(٥)

هذه الدّراسة تتوقّف عند المناضل والكاتب والعاشق في آن عند غسّان كنفانيّ الذي أدرك "أنّ موقف المقاومة لم يكن اختياراً سهلاً بل كان معركة يوميّة مع عدو خبيث يعتبره مسألة حياة أو موت".(٦)

الذّات العاشقة عند الرّجل/ غسّان كنفانيّ في رسائله:

الأديبة العربيّة السّوريّة غادة السّمّان قد قامتْ بخطوة جريئة في المشهد الأدبيّ العربيّ عندما أقدمت على نشر رسائل غسّان كنفانيّ إليها، وهي تبلغ إحدى عشرة رسالة، وهي رسائل عشقيّة كتبها لها بخطّ يده، وهي الباقية من كثير غيرها قد احترق في حريق منزلها في بيروت في مطلع عام ١٩٧٦، وإنّما النّاجي منها قد نجا لأنّ غادة السّمّان قد احتفظت به صدفة في منزلها في لندن(٧)، وعلى الرّغم من الرّدود الكثيرة والمتباينة حول هذه الخطوة، إلاّ أنّ غادة السّمّان ظلّتْ متمسّكة بصواب قرارها بنشر هذه الرّسائل التي خرجتْ –حتى العام ٢٠١٣م- في ست طبعات مُرفق بها ملحق بمقتطفات من آراء نقديّة لـ٢٢٠ كاتبة وكاتب، وهي مصمّمة على أنّ هذه الرّسائل هي جزء من مجمل إنتاج غسّان كنفانيّ؛ بذلك لا يجوز قتلها ودفنها في السّرّ، وبنشرها لهذه الرّسائل لا تسيء له، بل تخلص له إنسانيّاً وإبداعيّاً على الرّغم من عاصفة الانتقادات التي رافقتْ نشر هذه الرّسائل التي عدّها البعض خطوة جريئة لم تشوّه صورة غسّان كنفانيّ المبدع: "وما محاولة اغتيال غسّان كنفانيّ على أيدي الذين فهموا رسائله على أنّها مادة متفجّرة جديدة ستناثر موقعه في ذاكرتنا المفجوعة لن تكون إلاّ إعادة بناء لمقدّماته التي وضعها في ثقافة المقاومة على أمل إيجاد مشروعيّة القدرة على التّصديّ الوطنيّ الشّعبيّ والابتعاد عن مشاريع الرّد البربريّ للقطاع الشّعبيّ ضدّ قطاع السّماسرة ورعاة البقر وأشباه الدّيناصورات"(٨)، ويذهب الكثير من النّقاد والكتّاب إلى أنّ هذه الرّسائل إرث إبداعيّ ، وهو ملك لكلّ للآخرين، ولا يجوز التّستّر عليها.(٩)

ملامح الرّجل العاشق في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ بعيداً عن الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ:

في كتاب (رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان) لا نرى الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ صاحب النّفس الرّابطة الجأش التي لا تسمح له بأن يعترف بضعفه أمام الحبّ الذي يتمثّل في

امرأة يعشقها، ولعلّ هذا الأمر بالتّحديد هو من أهمّ المحرّكات التي دفعت الكثير من النّقاد والكتّاب والإعلاميين إلى مهاجمة غادة السّمّان عندما نشرتْ هذه الرّسائل، وعدّوا هذه الخطوة هي خطّة مقصودة من غادة السّمّان لدافع مشبوه للانتقاص من قيمة هذا المناضل الثّائر، وتشويه صورته أمام الجميع، حيث هناك الكثير من الأقلام التي كانتْ ضدّ نشرها، أمثال د. إحسان عبّاس، أحمد بزون، أحمد عبد المجيد، إلياس خوري، إلياس العطروني، أميمة الناصر، بسّام فتيتي، بلال الحسن، تغريد شملاوي، حسب الله يحيى، حسن حميد، حسناء مكداش، حسيب كيالي، حنان الشّيخ، حياة الرايس، خالد الحليّ، خليل السواحري، وغيرهم.

كما كانتْ هناك أقلام أخرى تنتصر لهذا النّشر، أمثال إبراهيم العريس، أحمد الأشقر، أحمد الصّفهانيّ، أحمد سعيد نجم، أحمد عسّاف، أديب عزّت، إسماعيل مروة، أشرف توفيق، انتصار عبد المنعم، أنطوان خليل، أنور الخطيب، آمال مختار، إنعام كجه جي، إيفانا مرشليان، بدري عبد الملك، بسّام الحجّار، بوشخار حمو، بيار شلهوب، جمال الدين، جهاد فاضل، جواهر الرفايعة، جورج طرابيشي، حسين دعسة، حمديّة خلف، حمزة رستناوي، حميد سعيد، حنان بيروتي، حنان خير بك خدّام، حياة الحويك عطية، وغيرهم، وتبدي تأييدها له من منطلق أنّ هذه الرّسائل هي جزء من مجمل الإنتاج الإبداعي لغسّان كنفانيّ، وهي ملك لغادة السّمّان، ولها أن تفعل بها ما تشاء، في إزاء موقف الرّافضين لنشر هذه الرّسائل يرون أنّ الرّسائل الشّخصيّة ليست جزءاً حقيقيّاً من الإنتاج الإبداعيّ لأيّ مبدع كان.(١٠)

لكن غادة السّمّان تدافع عن صورة غسّان كنفانيّ الإنسان، وترى أنّ الصّورة النّمطيّة التّقليديّة المعروفة للمناضل هي قيد لا معنى له، وأنّ صورة غسّان كنفانيّ الإنسان هي صورة الإنسان البطل بحقّ عندما تقول في وصفه: "لم يكن فيه من الخارج ما يشبه صورة البطل التّقليديّة: قامة فارعة، صوت جهوريّ زجاجيّ، لا مبالاة بالنّساء(إلى آخر عدّة النّضال)؛ لأنّه كان ببساطة بطلاً حقيقيّاً، والأبطال الحقيقيون يشبهون الرّجال العاديين رقّة وحزناً لا نجوم السّينما الهوليووديّة الملحميّة".(١١)

نستطيع أن نرسم ملامح غسّان الكنفانيّ في هذه الرّسائل عبر جملة من الصّور والمشاعر والأحاسيس والبوح الذي خطّه بكلّ صدق وصراحة وجرأة فيها ، والغريب اللافت للنّظر في هذه الملامح أنّها في جلّها ملامح بعيدة عن ملامح الرّجل المناضل الثّائر، بل إنّ بعض هذه الملامح تغاير وتفارق الملامح المتوقّعة والرّتيبة لملامح صورة الرّجل المناضل الثّائر، كما هي عالقة في المخيال

الجمعيّ والسّرديات التّاريخيّة والتّصويريّة والحكائيّة بمتونها جميعاً أكانت شفاهيّة أم كتابيّة، وهي ملامح تنبع من حقيقة دواخل غسّان كنفانيّ بكلّ ما فيها من ضعف وقوّة وانهزام أمام الحبّ.

إنّها باختصار دواخل الرّجل الإنسان بصدق وجرأة، دون تصنّع أو كذب أو خجل أو مراوغة، وليس أمام المتلقّي إلاّ أن يتعامل مع هذه الملامح وفق أفق التّقبّل؛لأنّ هذه المتون النّصيّة على شكل رسائل شخصيّة ليست إلاّ حقيقة نابضة من شخصيّة غسّان كنفانيّ وحياته، ولا يمكن أن نسقطها من حساباتنا، وأن نتعامل معها، وكأنّها لم تكن؛ فهي حقيق واقعة، وليس لنا أمام هذه الحقيقة إلاّ أن نتعامل معها بأدوات المتلقّي الذي من حقّه أن يحلّل، وأن يركّب، وأن يخرج بتصوّراته غير الملزمة لغيره ما لم يستطع أن يقدّم لها تخريجات مقنعة.

نحن نستطيع أن نفهم الحبّ في حياة غسّان كنفانيّ من مبدأ إثبات الوجود في حياته ورفض الموت والاندثار انطلاقاً من مقولة القائل: "إنّ الإنسان يدرك أنّه حيّ عندما يحبّ".(١٢)

هذه الملامح نجملها فيما يلي:

١- العاشق الذي يعترف بالحبّ بكلّ صدق وجرأة:

بعيداً عن شخصيّة غسّان الكنفانيّ المعروفة بالقوّة والتّجلّد والإصرار على المواقف انتصاراً لكبريائه وأفكاره وقناعاته، إلاّ أنّنا نجده في هذه الرّسائل ينتصر على قوّته بالضّعف، ويعلن مرّة تلو الأخرى حبّه بين يدي غادة السّمّان، فيقول لها: "إنّني أحبّك: أحسّها الآن والألم الذي تكرهينه -ليس أقلّ ولا أكثر ممّا أمقته أنا- ينخر كلّ عظامي"(١٣)، "إنّني أحبّك إلى حدّ أستطيع أن أغيب فيه"(١٤)، "إنّني أحبّكِ أيّها الشّقيّة كما لم أعرف الحبّ في حياتي"(١٥)، "أعرف أنّني أحبّكِ، وأعرف أنّني إذا فقدتكِ فقد فقدتُ أثمن ما لدي، وإلى الأبد". (١٦)

لكنّه في إزاء هذا الإصرار على البوح بحبّه، إلاّ أنّه يتعالى على ضعفه بأن يقول لغادة السّمّان: "أنا لا أريد منكِ شيئاً، ولا أريد-بنفس المقدار- أبداً أبداً أن أفقدكِ"(١٧)، وإن كان يعود، ويطلب من غادة السّمّان أن تعود إليه: "مأساتي ومأساتك أنّني أحبّكِ بصورة أكبر من أن أخفيها وأعمق من أن تطمريها. أترك في نفس المكان؟ إذن يا للمأساة التي لن تنهي! أقول لكِ: تعالي، ودعينا نهدم الجدران جميعاً، إنّ حياتنا أصغر من أن نهدرها في الشّطارة. أعترف!". (١٨)

هذا العاشق الفريد من نوعه الذي يملأ الدّنيا برسائل حبّه لا يخجل من أن يقبل بالذّل من المرأة التي يحبّها: "يخيّل لي أحياناً أنّها أمام النّاس تحاول إذلالي. إنّ ذلك لا يغضبني (نعم فقد وصلتُ إلى هذا الحدّ)، ولكن لماذا؟ ما الذي يدفع إنساناً ما إلى تمزيق إنسان آخر يحبّه بهذه القوّة؟ (١٩)."

لقد رأى الكثير من النّقاد في هذا الملمح من شخصيّة غسّان كنفانيّ الإنسان ملمح جمال وعظمة، وإن بدا في الظّاهر الخادع أنّ فيه انتقاصاً من شخصيته النّضاليّة المتوقّع منها أن تكون فوق أيّ ضعف كان لا سيما أمام ضعف القلب، وكأنّه ليس من جنس البشر، بل من جنس الشّخصيّات الورقيّة التي نرسمها وفق أهوائنا لا وفق الحقائق، وفي ذلك يقول حسين سرمك حسن: "لقد احتجّ الكثيرون على نشر هذه الرّسائل بحجّة أنّها تسيء إلى صورة بطلنا، وأنا أعتقد أنّ هذا الاحتجاج بالإضافة إلى أنّه مرتبط بمقاوماتنا الشّعوريّة التي تحاول السّيطرة على دوافعنا المتململة تحت قبضة الكبت، فعظمة بطلنا تكمن في أنّه لم يكن يخجل من تلك الدّوافع، وأعلنها بجرأة. وقد تبع بطلنا صوت قلبه حتى النّهاية، وكان حقيقيّاً ورائعاً في لحظات ضعفه، وكان كبيراً حتى في تناقضاته".(٢٠)

٢- العاشق الذي يدرك أنّ المرأة التي يعشقها هي قبلة غيره من الرّجال:

على الرّغم من الأنفة والكبرياء المعروفة في غسّان كنفانيّ، وهي ثوابت عنده لا تقبل النّقاش أو التّشكيك، إلاّ أنّنا نجد أنّ الحبّ يدفع هذا البطل إلى أن يقبل بحقيقة أنّ المرأة التي يعشقها هي قبلة غيره من الرّجال، وهو يقبل –في موقف غير متوقّع منه– أن يكون واحداً من المتنافسين على قلب هذه المرأة، فهو يقول لغادة السّمّان في إحدى رسائله: "أعرف أنّ الكثيرين كتبوا لك... "(٢١)، وهو على الرّغم من إدراكه لهذه الحقيقة إلاّ أنّه يصمّم على أن يقامر بقلبه على طاولة عشقه للمرأة التي اختارها قلبه.

في الوقت ذاته هو يؤمن إيماناً عميقاً بأنّ غادة هي فوق الشّبهات كلّها على الرّغم من أنّ الكثير من الرّجال حولها يطمعون فيها: "إنّني أعرفك إنسانة رائعة، وذات عقل لا يصدّق، وبوسعك أن تعرفي ما أقصد... كنتُ أحسّكِ أكبر منهم بما لا يُقاس، ولم أكن أخشى منهم أن يأخذوا منك قلامة ظفركِ"(٢٢)، وإن كان يخشى في كثير من الأحيان أن تتركه، وأن تذهب إلى رجل غيره : "ماذا

تراكِ تفعلين الآن؟ أعوّضتِ غسّانكِ التّعيس؟ هل وُفّقتِ في استبدال سذاجته وحدّته وضيق أفقه وسخافاته (واستقامته الطّفلة) بشيء أكثر جدوى؟ "(٢٣)، لاسيما أنّه يؤمن بأنّ غادة السّمّان قد تعذّبت كثيراً في حياتها، وهي وحيدة، و"لا تستطيع أن تردم الهوّة بينها وبين العالم إلاّ بالرّجال".(٢٤)

في بعض الأحيان من الخصام بينهما لا يمتنع غسّان كنفانيّ عن التّشكيك في إخلاصها له: "أنتِ صبيّة وفاتنة وموهوبة، وبسهولة تستطيعين أن تدرجي اسمي في قائمة التّافهين، وتدوسي عليه وأنتِ تصعدين إلى ما تريدين، ولكنّني أقبل، إنّني أقبل حتى هذه النّهاية التّعسة!". (٢٥)

٣- العاشق الذي يبكي بسبب الحبّ، ويتعذّب به:

من باب أنّ "الحبّ ليس حكراً على أولئك الخانعين، ولا يُمكن أن يُعاب على مناضل حبّه لامرأة" كما يقول أحمد الأشقر(٢٦)؛ فإنّ غسّان كنفانيّ يعترف في هذه الرّسائل بأنّ الحبّ قد غلبه، وأنّه يقوده إلى البكاء، إذ يقول: "أنا الذي قاومتُ الدّموع ذات يوم وزجرتها حين كنتُ أُجلد أبكي"(٢٧)، بل إنّه يعترف بأنّ هذا الحبّ يعذّبه عذاباً عظيماً لاسيما في غياب غادة السّمّان التي لا تتواصل معه بالقدر الذي يتمنّاه، ولا تكتب له الرّسائل وهو من يلحّ عليها أن تكتب الرّسائل له ردّاً على ما يصلها من رسائل منه: "صدقيني يا غادة أنّني تعذّبتُ خلال الأيّام الماضية عذاباً أشكّ في أنّ أحداً يستطيع احتماله".(٢٨)

هو يرجو حبيبته أن تسمح له بأن يبقى إلى جانبها: "أرجوكِ، دعيني معكِ، دعيني أراكِ، إنّكِ تعنين لي أكثر ممّا أعني لكِ، وأنا أعرف، ولكن ما العمل؟"(٢٩)، بل إنّه يرجو من حبيبته أن تهبه حبّها مادام لا يستطيع أن يكرهها"إنّني لا أستطيع أن أكرهكِ، ولذلك فأنا أطلب حبّكِ".(٣٠)

كثيراً ما يضع غسّان كنفانيّ شكواه وألمه بين يديّ غادة السّمّان، ويشتكي من قسوتها عليه: "لماذا أنتِ معي هكذا؟ أنتِ تعرفين أنّني أتعذّب وأنّني لا أعرف ماذا أريد. تعرفين أنّني أغار، وأحترق وأشتهي وأتعذّب. تعرفين أنّني حائر وأنّني غارق في ألف شوكة بريّة، تعرفين، ورغم ذلك فأنتِ فوق ذلك كلّه تحولينني أحياناً إلى مجرّد تافه آخر، تصغّرين ذلك النّبض القاتل الذي يهزّني كالقصبة، معك وبدونك".(٣١)

غسّان في الإطار ذاته يتكلّم بصدق عن مشاعره إزاء ما يسمعه من إشاعات تدور حول علاقته بغادة السّمّان إذ يقول: "يقولون هذه الأيام في بيروت وربما في أماكن أخرى، أنّ علاقتنا هي علاقة من طرف واحد، وأنّني ساقط في الخيبة، قيل إنّني سأتعب ذات يوم من لعق حذائكِ البعيد، يُقال إنّك لا

تكترثين بي، وأنّكِ حاولتِ أن تتخلّصي مني، ولكنّنني كنتُ ملحاحاً كالعلق، يشفقون عليّ أمامي، ويسخرون مني ورائي".(٣٢)

لكن على الرّغم من عذابات غسّان كنفانيّ في هذا الحبّ إلاّ أنه يصمّم على انتظار المرأة التي يحبّها مهما كلّفه الأمر: "أنتظركِ، انتظرك، أنتظركِ، وأفتقدكِ أكثر ممّا في توق رجل واحد أن يفتقد امرأة واحدة، وأحبّك، ولن أترك أبداً سمائي التي تحدّثت عنها"تفجّر الثّلج"، إنّني فخور بآثار خطواتنا، ولا أريد لشيء حتى السّماء أن تكنسها".(٣٣)

هو في آخر المطاف يُعلن بصراحة قوله: "دونكِ أنا في عبث، أعترفُ لكِ مثلما يعترف المحكوم أخيراً بجريمة لم يرتكبها وهو في طوق المشنقة كي يبرّر لنفسه نهاية لا يريدها"(٣٤)، وشأنه في رسائله جميعها أنّه لا يخجل من الحزن والبكاء بين يدي الحبّيبة، ولا ضير في ذلك كما تقول إنعام كجه جي: "إنّ الرّجال لا يبكون هي عبارة لا وجود لها إلاّ في قواميس الجلادين والتّماسيح، وغسّان كان أديباً يعيش بالحبّ وللحبّ. (٣٥)

غسّان كنفانيّ يساوي بين حبّه لغادة السّمّان وحبّه لفلسطين من حيث الشّعور بهما في وجدانه: "أنتِ في جلدي، وأحسّكِ مثلما أحسّ فلسطين: ضياعها كارثة بلا أيّ بديل، وحبّي شيء في صلب لحمي ودمي، وغيابها دموع تستحيل معها لعبة الاحتيال". (٣٦)

الألم العظيم الذي يسيطر على غسّان كنفانيّ في رسائله هو شعوره بالنّدم والحزن لفقده لغادة السّمّان: "لكن كيف تركتكِ تذهبين؟ ... ليس عندي، أيّتها الطّليقة، يا خبزي ومائي وهوائي، إلاّ النّدم، وبعيداً في قراره توجد بذرة للشّجرة القادمة".(٣٧)

٤- العاشق الذي يرى حبيبته في منزلة أرفع من منزلته:

غسّان كنفانيّ الرّجل والرّجل المناضل الثّائر والمبدع الجريء القويّ الذي ينطلق من تقيم عالٍ لنفسه، ينقلب في هذه الرّسائل إلى رجل يرى نفسه في منزلة دون منزلة حبيبته التي يراها في منزلة عليا؛ لذلك هو لا يستحقّها، فيقول: "أعرف في أعماقي أنّني لا أستحقكِ ليس لأنّني لا أستطيع أن أعطيك حبّات عينيّ، ولكن لأنّني لا أستطيع الاحتفاظ بكِ إلى الأبد"(٣٨)، "أعرف أنّني لا أستحقّكِ". (٣٩)

لعلّ غسّان يرى حبيبته في هذه المنزلة العليا انطلاقاً من الفلسفة التي تقول: "من الحمق واللاّجدوى أن يُقال للمحبّ إنّ موضوع حبّه ليس جميلاً؛لأنّ جوهر الحبّ قائم في العجز عن رؤية الموضوع "غير جميل".

على هذه الظّاهرة يتأسّس الحبّ إلى الحدّ الذي يدفعنا إليه القول إنّ المحبّ يرى لا الإنسان الواقعيّ، لا المحبوب بعينه الذي ينظر إليه الجميع ولا يجدون فيه شيئاً مميّزاً، إنّما جانبه الملائكيّ، شبهه، نظيره السّماويّ الأجمل". (٤٠)

٥- العاشق الشّبق (٤١):

في هذه الرّسائل يتنكّر غسّان كنفانيّ لصورة المناضل في لبوسها التّقليديّ، وهو لبوس تسخر غادة السّمّان منه علانيّة إذ تقول في محاولة تقديمها لهذا الكتاب "صورة البطل التّقليديّة: ... لا مبالاة بالنّساء".(٤٢)

فهذه الصّورة دون شكّ هي صورة غير حقيقيّة؛ لأنّها بكلّ بساطة تسلخ الإنسان عن احتياج حقيقيّ ومركزيّ في وجوده الإنسانيّ بل وفي استمراره نسله، وهو احتياج الرّجل للمرأة واحتياج المرأة للرّجل.

غسّان كنفانيّ في هذه الرّسائل هو شبق بمستوى ما، وأيّاً كان مستوى هذا الشّكل وحقيقته، فإنّه قد مارسه بطريقته الخاصّة، ولنا أن نفهمه من منطق أنّ "جميعنا منازل صغيرة دائمة للشّبق، ولدينا باستمرار أفكار شغف. هذه الأفكار ليست دائماً عن الجنس، لكنّها دائماً عن الرّغبة، ابتغاء الأشياء، القوّة، الجنس، الانتصار، كلّ شيء وأيّ شيء يجعلك تشعر بالرّغبة والشّبق". (٤٣)

إنّ غسّان كنفانيّ عندما يكتب عن شبقه الجنسيّ بغادة السّمّان إنّما تكون كتابته امتداداً لما هو في التّراث العربيّ القديم "الذي تناول موضوع الجسد أو كان له صلة به(وهو واسع ومتنوّع)، غير مكتشف بالنّسبة للقسم الأعظم منه، وذلك فيما يتعلّق بكيفيّة مفهوميته للجسد، ولدى المواد المكتوبة من الحقب التّاريخيّة المبكّرة الكثير مما يمكن أن تقدّمه لمثل هذا الاستكشاف، بما في ذلك مجموعة معتبرة من الشّرعيّة الجنسيّة الذي ألف معظمه الرّجال ونظم من الشّعر الجنسيّ، وكم وافر من الأدب الإباحيّ، إضافة على مجموعة كبيرة من الأعمال الطّبيّة التي تعود إلى العصور الوسطى وما قبلها"(٤٤)، لاسيما أنّ الجنس هو"اللّعبة الأروع التي تشدّ الحياة من الجذور"(٤٥) في

خضمّ أنّ "الجسد هو محور العلاقات بالعالم بالمكان والزّمان"(٤٦)، والمبدع عندما يوثّق شبقه الجنسيّ إنّما هو "يقبض على اللّحظات المنصرمة لا يودّ أن يقذف بها إلى النّسيان"(٤٧).

غسّان كنفانيّ عندما يكتب صرخات الجسد، فهو يكتب سفراً يسجّل "أقدم لغات الدّنيا هي لغة الجسد لغة الجنس، لقد كانت، ومازالت الأقدر من اللّغة المنطوقة على توصيل المشاعر والأحاسيس بكلّ صدق وبدون نفاق أو مواربة، إنّها لغة صريحة وجريئة، ولا نستطيع تزييفها حتى ولو أردنا ذلك"(٤٨)، وذلك من منطلق أنّ "هناك فضاء رحبا وفسيحا يقوم فيما بين الجسدين المذكّر والمؤنّث، فالجسد المذكّر يمثّل اللّغة والتّاريخ، أمّا الجسد المؤنّث فهو قيمة ذهنيّة معلّقة في فضاء اللّغة وفضاء التّاريخ"(٤٩)، ونستطيع القول إنّ غسّان كنفانيّ عندما كتب هذه الرّسائل كان ينطلق من نظرية تقول: "يجب أن نقيّد أنفسنا بإكراهات لكي نبدع بحريّة"(٥٠)، وهذه الإكراهات كانت اجتماعيّة وثقافيّة، لكنّه ثار عليها مقرّراً "أنّ الإبداع يدعو دائماً إلى الانفتاح والتّمازج المستمرّ بين الثّقافات المختلفة"(٥١)، و"الإحساس هو ما يكشف الجمال لنا، ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنيّة التي تستولي علينا كلّما عَنَّ لنا شيء يسلب عقولنا بروعة صورته"(٥٢)، فإكراهات المجتمع وتابواته تحرّم على غسّان كنفانيّ أنّ يصرّح بثورة جسده وشبقه واحتياجاته، لكنّه يثور على هذه التّحريمات المتساقطة في نظره، ويكتب ما يشاء لحبيبته غادة، وهو يدرك دون شكّ أنّه يتحدّى سلطة مجتمعيّة، وأنّ "الصّراع بين الحريّة والسّلطة هو أحد الصّفات الأكثر وضوحاً في أجزاء التّاريخ المألوفة لدينا منذ القدم"(٥٣)، كما أنّه يدرك في الوقت نفسه أنّ ثورته على هذه السّلطة عبر رسائله إنّما تعتمد على طاقته الثّوريّة ؛إذ إنّ "القدرة أو الاقتدار مرتبطة بخصائص الفرد، فهي ملك لشيء أو لشخص وتشكّل جزءاً من طبيعته"(٥٤)، وهو عندما يكتب عن شبقه الجنسيّ في مجتمع صفته العامّة هي المحافظة إنّما يولّد حالة حداثة خاصّة لاسيما أنّ "كلّ الاتّجاهات الأدبيّة التي ظهرت في القرن الماضي وبدايات القرن الحالي كانت محاطة عموماً بمظاهر الصّراع الاجتماعيّ من أجل الحداثة، وفي عصرنا فإنّ الفنّ يعتبر قوّة مضادّة في صراع مع بلادة وسخافة العصر، وبصيغ كلاميّة دفاعيّة توضّح شرعيّة الفنّ الحديث"(٥٥)، وغسّان كنفانيّ يتقمّص بحقّ دور المثقّف الذي "يمارس دوره في تفكيك المنظومة السائدة وتفحّص مقوماتها ومناقبها ومثالبها، والعمل في الوقت ذاته على تأسيس منظومة مجتمعيّة صالحة للارتقاء بمجتمعه، فهو يتحمل مسؤوليتين كبيرتين: المسؤوليّة الثّقافيّة من خلال استيعاب ثقافة الأمّة

وتمحيص غثّها من سمينها، وتجاوز ذلك بتحديث الثقافة... والمسؤوليّة الاجتماعيّة من خلال تفعيل الطّاقات المجتمعيّة تجاه أفكاره، والتّعبير عن ضمير المجتمع، وتقريب المسافة بين المنشود والموجود".(٥٦)

غسّان كنفانيّ يكتب إلى حبيبته كتابة الرّجل العاشق إلى المرأة المعشوقة، فيتغزّل بها، ويشتاق لجسدها، ويبدي لها شبقه الجنسيّ المستعر، ولا يرى في ذلك انتقاصاً من قيمته ورجولته، بل قد يكون حال الأمر على عكس ذلك؛ فيكتب لها إنّه يشتهي شفتيها، وأنّه يشتهيها: "سأترك شعري مبتلاً حتى أجفّفه على شفتيك"(٥٧)، "أحسّ نحوك هذه الأيّام –أعترف- بشهوة لا مثيل لها"(٥٨)، "سأترك بيادر القشّ تلتهب في صدري وجسدي حتى يأتي ذات يوم فتطفؤها فيه راحتاكِ"(٥٩)، وهو يعلن المرّة تلو الأخرى أنّه يريد الحصول على جسدها: "إنّني أريدكِ وأحبّكِ وأشتهيكِ". (٦٠)

يقول لها كذلك: "أقول لكِ دون أن أغمض عيني ودون أن أرتجف: إنّني أنام إلى جوارك كلّ ليلة، وأتحسّس لحمكِ وأسمع لهاثكِ وأسبح في بحر العتمة مع جسدكِ وصوتكِ وروحكِ ورأسكِ، وأقول وأنا على عتبة نشيج: يا غادة يا غادة يا غادة".(٦١)

هو يملك الجرأة ليهتف بأعلى صوته إنّه يشتهي غادة السّمّان: "إنّني أشتهيكِ، ولا أستحي لأنّكِ صرتِ الشّيء الوحيد الذي أخفق له. هل سأراك حين تعودين؟ أم تفضّلين الكفر بتلك السّاعات التي جبلت في لحمنا حتى القرار؟".(٦٢)

يقدّس غسّان كنفانيّ الحبّيبة إلى درجة أنّه يراها إلهاً، وهو يصدر من أنّ الجنس من الموضوعات التي ألهبت المخيلة الإنسانيّة منذ طفولتها لما له من علاقة وثيقة بفطرة الإنسان، وبحلمه الأزليّ في الخلود المتمثّل في الذّريّة.

لقد أحاط بهذا الموضوع الكثير من الهالات والمبالغات لدرجة جعلت بعض الحضارات تقدّس الجنس والأعضاء الجنسيّة(٦٢)، وقد كان للأدب نصيب يذكر في هذا الموضوع ؛ إذ إنّ الجنس دفع بالخيال نحو عوالم مدهشة ترسم بريشة عجيبة أسرار اللّقاءات الجسديّة، وتُغرق القارئ في عوالم من الهلوسات والنّشوة وفقدان الوعي وتتردّى أحياناً في دنيا الشّذوذ والخروج عن المألوف الذي يحفّز الخيال على تجاوز ذاته نحو كلّ جديد إذ"استخدمت قوة الحافز الجنسيّ كاستخدام البارود في

الرّصاصة لدفع الخيال إلى مدارك جديدة"(٦٣)، كما أنّ الجنس قادر على تحريك ملكات الإنسان جميعها في اتّجاه درب الخيال والابتكار. (٦٤)

لقد "قدّس الإنسان منذ الأزل الدّافع الجنسيّ، وعدّه قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النّورانيّ الأسمى، ففي الفعل الجنسيّ يتجاوز الإنسان شرط الزّمانيّ والمكانيّ ليدخل في حال هي أقرب ما تكون إلى الآن الأبديّ، فينطلق من ذاته المعزولة ليتحد بقوة كونيّة تسري في الوجود الحيّ، فيفتح مخزون الطّاقة الحبّيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعّت وفي أجساد الأحياء أُودعت. (٦٥)

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا عُدّ عضو الجنس رمزاً للخلق ولمنح الحياة، ولماذا كانت الأعضاء التناسلية تُقدّس، وينظر إليها باحترام واهتمام(٦٦)، ولماذا للجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوريّ، ويبدو أنّ ذلك يُفهم عبر النّظر من الزّاوية ذاتها التي علّل الإنسان الأوّل بها الدّافع الجنسيّ، فقد رأى أنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة متمثّلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثم تستثيرها؛ بذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيويّ، وتحقيقاً لمتعة فرديّة، بل هو استجابة لنداء مبدأ كونيّ شامل. (٦٧)

من هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الجنس أسطوريّاً ليس نشاطاً جسديّاً تفريغيّاً هدفه المتعة، بل هو عملية انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطّبيعة والتّجدّد.

الرّجل الذي يصمّم على البوح والكتابة:

يحمل غسّان كنفانيّ في هذه الرّسائل إصراراً على عدم كتابة قصّة حبّه لغادة السّمّان، ذلك عندما يعلن ذلك صراحة عندما يقول: "إنّ قصتنا لا تُكتب، وسأحتقر نفسي لو حاولتُ ذات يوم أن أفعل"(٦٨)، كأنّه في هذا الشّأن يرهص بهذا الرّفض لما ستقوم به غادة السّمّان من نشر رسائله إليها بعد موته، فهو كان يضع عشقه ورسائله في مسافة واضحة من الرّفض لنشر بوحه الذي خصّ حبيبته غادة به، ولا يبدو أنّه ما كان يرغب في أن ينُشر علانيّة، ويكون مشاعاً بين العامّة والخاصّة، وهذا النّص الصّريح في هذا الشّأن يخالف ما تذكره غادة السّمّان في محاولة تقديمها لهذه الرّسائل عندما تزعم أنّها وغسّان قد تعاهدا منذ زمن على نشر هذه الرّسائل بعد موتهما قائلة: "لم يدر بخلدي يومئذ أنّني سأكون الأمينة على تنفيذ تلك الرّغبة الكنفانيّة – السّمّانيّة المشتركة".(٦٩)

هي ترى أنّ نشر هذه الرّسائل سيفرح غسّان كنفانيّ في قبره؛ لأنّ في نشرها إحياء لذكر شهيد نقيّ يستحقّ من ذاكرتنا حيزاً أكبر من الذي رصدناه له. (٧٠)

يمكن القول إنّ غادة لم تحترم رغبة غسّان في عدم نشر رسائله على الرّغم من إدعائها أنّه كان يرغب في نشرها، في حين يرى الكثير من النّقاد أنّه يستحيل أن يكون غسّان كنفانيّ قد أذن لها بنشر هذه الرّسائل الشّخصيّة كما يقول أحمد بزون. (٧١)

لكنّ غادة السّمّان ترى في نشر هذه الرّسائل اكتمالاً لحالته الإبداعيّة بما في هذه الرّسائل من قيمة فنيّة عالية كانت ستموت في النّسيان لو لم تنشرها، وأبقت عليها مدفونة في خزانة أسرارها ومساحات ذاكرتها: "الوفاء ليس فقط لعاطفتي الغابرة المتجدّدة أبداً نحوه، بل وفاء لرجل مبدع من بلادي اكتمل بالموت؛ لأنّه كان أكثر صدقاً من أن يسمح له عدوّه بالحياة والكتابة والاكتمال بالعطاء".(٧٢)

هي تشير في الوقت نفسه إلى رغبتها الحقيقيّة في نشر رسائلها إليه – التي تقدّم إثراء لمنتج غسّان كنفانيّ الإبداعيّ(٧٣) - لاسيما أنّ الكثير من الأقلام قد ندّدت بموقف غادة السّمّان التي نشرت رسائل غسّان إليها، ولم تنشر رسائلها إليه، وعدّوا ذلك نوعاً من الكذب والتّضليل كما قال د. إحسان عبّاس: "فهذا الكتاب كان يجب أن يضمّ كلّ رسالة وجوابها؛ لذلك فهو في شكله الحالي يمثّل نصف الحقيقة والذي يكون أشدّ تضليلاً من الكذب". (٧٤)

لكن غادة السّمّان تقول إنّ ما يمنعها من نشر رسائل غسّان كنفانيّ له أنّها ليست في حوزتها، بل في حوزة أحد ما قد ورثها بعد استشهاد غسّان كنفانيّ، وهي تعدّ هذه الرّسائل حق للقارئ العربيّ؛ لذلك توجّه نداء إلى من يملك أو تملك هذه الرّسائل أن يمدّها بها كي تنشرها بدورها ليكتمل المشهد العاطفيّ الإبداعيّ في هذه الرّسائل المتبادلة بينهما معلنة أنّها تتصدّى لسلطة المجتمع كي تعيش حرّيتها دون خوف من تابواته من منطلق أنّ "الصّراع بين الحريّة والسّلطة هو أحد الصّفات الأكثر وضوحاً في أجزاء التّاريخ المألوفة لدينا منذ القدم".(٧٥)

الكتابة معادل موضوعيّ للحبّ عند الرّجل:

في كتاب "رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان" يصنع غسّان كنفانيّ من كتابة الرّسائل لغسّان كنفانيّ معادلاً موضعيّاً للحبّ عنده، فهو يصرّح أنّ الكتابة لغادة هي ذاتها حبّ لها بشكل آخر؛

لذلك ما دام يحبّها فهو مستمرٌّ في الكتابة؛ لذلك كلّما أراد أن يعاهدها على ديمومة حبّه لها، فإنّه يعدّها باستمرار الكتابة لها: "سأكتب لك أطول وأكثر"(٧٦)، "سأكتبُ لكِ وأنا أعرف أنّني قد أصل قبل رسالتي القادمة، فسأغادر القاهرة يوم ٥ كانون وتأكّدي: لا شيء يشوّقني غيرك"(٧٧)، وهو يربط هذه الكتابة بكلّ أفعال الحياة؛ لأنّ حبّه لغادة السّمّان مرتبط بفعاليّات حياته جميعها: "أريد أن أكتب لكِ، أن أكتب لك كلّ لحظة، ليل نهار: في الشّمس التي بدأت تشرق بحياء، تحت سياط الصّقيع، في الصّباحِ البارد والمساء والعتمة، في ضياعي وجنوني وموتي".(٧٨)

من هذا المنطلق للمعادل الموضوعيّ يطلب غسّان الكنفانيّ من غادة أن تكتب الرّسائل له؛ لأنّه يعدّ كتابتها لها هي استمرار في فعل حبّها له: "حاولي أن تكبتي لي... فسيكون أحلى ما يمكن أن يلقاني حين عودتي رسالة منكِ لأنّني أعرف أنّك لن تأتين"(٧٩)، "اكتبي لي... أحتاج إلى حروفكِ لأفرش أمامها راحتي التّواقتين لك!"(٨٠)، "اكتبي لي. هذه اللّحظة وقولي: سأظلّ معكَ وسنظلّ معاً؟"(٨١)، ويسألها دائماً متى ستكتب له، وكأنّه يسألها متى ستحبّه بصدق: "متى ستكتين لي حقّاً؟ متى ستشعرين أنّني أستحقّكِ؟"(٨٢)، "أرجوكِ: اكتبي لي"(٨٣)، وهو يتألّم؛ لأنّها تضنّ عليه بكتابة الرّسائل؛ فهو يرى في ذلك أنّها تضنّ عليه بحبّها ما دامت كتابة الرّسائل عنده هي معادل موضوعيّ للحبّ: "لقد آلمتني رسالتك. ضننتِ عليّ بكلمة حارّة واحدة، واستطعتِ أن تظليّ أسبوعاً أو أكثر دون أن أخطر على بالكِ! يااللخيبة".(٨٤)

عندما تجود غادة السّمّان برسالة عليه، وهو مَنْ ينتظرها منذ زمن طويل، يشعر بسعادة غامرة تجتاحه، ويدمع، ويكاد يبكي: "لقد كانت رسالتكِ فوق الكوم كلّه، وقالتْ لي: صباح الخير! أقول لكِ: دمعتُ"(٨٥)، فرسائلها إليه هي ما تسعده، وتفرح روحه: "وصلتني رسالتاك، فيهما قصاصات من الأوراق الخاصّة. بحركة صغيرة، شحطة فوق نهايات الحروف أعدتِ إلى عالمي المعنى والتّوهّج"(٨٦)، "نزلت عليّ رسالتكِ كما المطر على أرض أعتصرها اليباس، مكانكِ لا يملأ، كلماتكِ وحدها التي لها صوت يغطس في أعماقي". (٨٧)

حتى عندما يكون غسّان كنفانيّ في أشدّ حالاته بؤساً ووحدة وحزناً إلاّ أنّه يصمّم على الكتابة لغادة السّمّان؛ ففعل الكتابة في نظره هو فعل الحبّ بأجمل أشكاله: "سأظلّ أكتبُ لكِ، سأظلّ، وسأظلّ أكتب أحبّكِ، وستظلّين بعيدة،... أنتِ تسكنين فيَّ. أنتِ، وليس كلماتكِ، كما كتبتِ أنتِ".(٨٨)

والتّعامل مع منجز الكتابة هو سلوك محبة في نظر غسّان كنفانيّ؛ لذلك نجده يحمل معه كتب غادة السّمّان إلى كثير من الأماكن التي يذهب إليها، ويقوم بتوزيعها على المهتمين من الصّفوة من المبدعين والنّقاد والإعلاميين، ويعرّف بها "وزّعت كتبكِ، تحدّثتُ عنكِ كثيراً، فكّرتُ بكِ، بك وحدكِ".(٨٩)

الحبّ زمناً للتّاريخ عند الرّجل:

يُقدّم التّاريخ عبر كتاب "رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان" بهذه الرّسائل، فيغدو التّاريخ هو صورة زمنيّة لا قيمة لها خارج إطار هذه الرّسائل، فهي ليست محرّكاً بقدر ما هي إطار شكليّ يؤطّر هذه الرّسائل في ظلّ الزّمن الحقيقيّ في هذه الرّسائل، وهو الحبّ؛ ففي إحدى الرّسائل نعرف أنّ غسّان كنفانيّ سوف يذهب إلى مؤتمر عام ١٩٦٦ في يوم ١٩٦٦/١١/٣٠ إذ يقول لها: "لقد أجّلوا المؤتمر إلى ٣٠، لكنّهم سيسفّروننا غداً الأحد إلى غزّة كي نشترك بمآتم التّقسيم. يا للهول".(٩٠)

نعرف من رسالته المؤرّخة بتاريخ ١٩٦٧/٢/٤ أنّ منظّمة التّحرير قد قرّرت فجأة خلال وجود غسّان الكنفانيّ في القاهرة أن تقاطع المؤتمر السّياسيّ لاتّحاد الصّحفيين العرب حيث كان مُنتدباً لتمثيل فلسطين في هذا المؤتمر(٩١)، وهو يعلّق على هذا الأمر بقوله: "هكذا وجدتني فجأة بلا عمل، وجعلني هذا الوضع أكثر استعداداً لأن أسقط في المرض الذي كنتُ أترقّبه بجزع".(٩٢)

في الوقت الذي يكتب فيه رسالة إليها بتاريخ ٣ نيسان ١٩٦٧ حول مشاركته في مؤتمر الكتّاب الأفروأسيويّ، تكون غادة عندئذ بعيدة، ولا تشارك في المؤتمر على الرّغم من وجود اسمها في قائمة الكتّاب الذين يمثّلون سوريا، وهو يتذكّر جملتها دون توقّف: "إنّ ما يدور مفجع حقّاً؟". (٩٣)

صراع الوعي والواقع عند الرّجل في ظلّ الحبّ:

على الرّغم من استغراق غسّان كنفانيّ في حبّه لغادة السّمّان في هذه الرّسائل إلاّ أنّ هذا الاستغراق لا يستطيع أن يتعالى على حقيقة أنّ المناضل المفكّر المبدع الواعي في هذا الفنّان الفلسطينيّ الكبير لم يمنعه من أن يدرك ذلك الصّراع الذي يعيشه بين طرفي الوعي والواقع؛ لذلك يدرك تماماً المساحة الحقيقيّة بين النّضال بالكلمة والنّضال بالنّفس، ويرى نفسه متواضع العطاء في إزاء أولئك الأبطال الذين يحملون السّلاح، ويدافعون عن وطنهم فلسطين بكلّ جرأة وبطولة دون أن يملكوا سلاح الكلمة مثله، وهو يسجّل لنا هذا الإدراك في إحدى رسائله لغادة السّمّان عندما يقول لها: "إنّني معروف هنا-يعني غزّة في ١٩٦٦/١١/٢٩م-وأكاد أقول "محبوب" أكثر كنتُ أتوقّع، أكثر بكثير، وهذا

شيء في العادة يذلّني؛ لأنّني أعرف بأنّه لن يتاح لي الوقت لأكون عند حسن ظنّ النّاس، وأنّني في كلّ الحالات سأعجز في أن أكون مثلما يتوقّعون منّي. طوال النّهار واللّيل أستقبل النّاس، وفي الدّكاكين يكاد الباعة يعطونني ما أريد مجاناً، وفي كلّ مكان أذهب إليه أستقبَل بحرارة تزيد شعوري ببرودة أطرافي ورأسي وقصر رحلتي إلى هؤلاء النّاس وإلى نفسي. إنّني أشعر أكثر من أيّ وقت مضى أنّ كلّ قيمة كلماتي كانت في أنّها تعويض صفيق وتافه لغياب السّلاح وأنّها تنحدر الآن أمام شروق الرّجال الحقيقيين الذين يموتون كلّ يوم في سبيل شيء أحترمه، وذلك كلّه يشعرني بغربة تشبه الموت وبسعادة المحتضر بعد طول إيمان وعذاب، ولكن أيضاً بذل من طراز صاعق".(٩٤)

إذن غسّان كنفانيّ المبدع الكبير كان يعتقد أحياناً –تحت تأثير إعجابه بالمناضل الفلسطينيّ- أنّ الدّفاع عن قضيّته بقوة الكلمة هو أقلّ بكثير من الدّفاع عنها بقوة السّلاح الذي يحمله الرّجال الذين يصفهم بالحقيقيين، لكنّه كان- في جلّ أوقاته- يؤمن بعمق بأنّ "الشّكل الثّقافيّ في المقاومة يطرح أهميّة قصوى ليست أبداً أقلّ قيمة من المقاومة المسلّحة ذاتها، وبالتّالي فإنّ رصدها واستقصاءها وكشف أعماقها تظلّ ضرورة لا غنى عنها لفهم الأرض التي ترتكز عليها بنادق الكفاح المسلّح".(٩٥)

الإحالات والمراجع والمصادر:

١- غسّان كنفانيّ: أديب ومناضل ومفكّر وصحفي فلسطينيّ، وُلد في عكا عام ١٩٣٦، وتوفّي في بيروت عام ١٩٧٢، تمّ اغتياله على يدّ جهاز المخابرات الإسرائيليّة (الموساد) عندما كان عمره ٣٦ عاماً بتفجير سيارته في منطقة الحازميّة قرب بيروت. كتب بشكل أساسيّ في مواضيع التّحرّر الفلسطينيّ، وهو عضو المكتب السّياسيّ في الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين. عمل رئيس تحرير في جريدة (المحرّر) اللّبنانيّة، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير المجلات التّالية (الرّأي) في دمشق، و(الحريّة) في بيروت، وأصدر فيها (ملحق فلسطين)، ثم انتقل للعمل في جريد الأنوار اللّبنانيّة. حين تأسّست الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين عام ١٩٦٧ قام بتأسيس مجلّة ناطقة باسمها حملت اسم (مجلّة الهدف). تزوّج من سيّدة دنماركيّة، ورزق منها بولدين، وهما فايز وليلى. أُصيب بمرض السّكري والنقرس، وعانى منهما آلاماً مبرحة. له الكثير من الإبداعات القصصّية والرّوائيّة والمسرحيّة

والدّراميّة إلى جانب الكثير من الدّراسات النقدية والمقالات الفكريّة، وقد جُمعت بعد موته في أربعة مجلّدات ضخمة.

نال من الجّوائز: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته (ما تبقّى لكم) عام ١٩٦٦، وجائزة منظّمة الصّحفيين العالميّة عام ١٩٧٤، وجائزة اللّوتس عام ١٩٧٥، ووسام القدس للثّقافة والفنون عام ١٩٩٠.

٢- غادة السّمّان: هي كاتبة وأديبة سوريّة، وُلدتْ في عام ١٩٤٢، حاصلة على شهادة الدّكتوراة من جامعة السّوربون في الاقتصاد السّياسيّ. عملتْ في الصّحافة، وطار نجمها في بيروت آنذاك. ثم سافرتْ غادة إلى أوروبا، وتنقلّت بين معظم العواصم الأوروبيّة، وعملتْ مراسلة صحفية. لها الكثير من الأعمال المنشورة، مثل: (أعلنت عليكَ الحبّ)، و("زمن الحبّ الآخر)، و(الجسد حقيبة سفر)، و(السّباحة في بحيرة الشّيطان)، و(ختم الذّاكرة بالشّمع الأحمر)، و(اعتقال لحظة هاربة)، و(مواطنة متلبّسة بالقراءة)، و(الرّغيف ينبض كالقلب)، و(صفارة إنذار داخل رأسي)، و(عيناكِ قدري)، و(لا بحر في بيروت)، و(ليل الغرباء)، و(رحيل المرافئ القديمة)، و(بيروت)، و(كوابيس بيروت)، و(الرّواية المستحيلة)، و(ليلة المليار)، وغيرها من الكثير من الأعمال المنشورة في الكثير من الطّبعات.

٣- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، قّدمت لها غادة السّمّان، ط٦، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، بدري عبد الملك، نقلاً عن مجلّة الحسام٢٥/١٠/١٩٩٢، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٣، ص١٣٩

٤- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان: ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إلياس خوري"نقلاً عن ملحق جريدة النّهار البيروتيّة، ٢٥/٧/١٩٩٢، ص ١١٥

٥- غسّان كنفانيّ: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، مجلد ٤، ط٢، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، بيروت، لبنان، عام ٢٠١٠، ص١٧

٦- غسّان كنفانيّ: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، ص٥٤

٧- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص١٤

٨- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، جمال الدّين الخضور، نقلاً عن مجلّة الهدف، ١٩٩٢/١٠/١٨، ص١٢٠

٩ - نفسه: ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، خليل السّواحريّ، نقلاً عن جريدة الرّأي الأردنية، ١٩٩٢/٩/١١، ص١٢٨

١٠- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إيفان مرشيليان ، نقلاً عن مجلّة الدّوليّة، ١٩٩٣/٢/٢٤، ص١١٧.

١١- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٥

١٢- هيثم صعب: فلسفة الحبّ، جزء ١، ط١، مقالة بعنوان الحبّ الإبداع، فكر القلب: ف. د. غوبين، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد- دمشق-بيروت، ٢٠١٠، ص٢٠٥

١٣- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٥

١٤- نفسه: ص١٦

١٥- نفسه: ص١٧

١٦- نفسه: ص٢٨

١٧- نفسه: ص٢٩

١٨- نفسه: ص١٧

١٩- نفسه: ص٩٠

٢٠- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، حسين سرمك حسن، نقلاً عن مجلّة دراسات عربيّة، شباط/فبراير١٩٩٩، ص١٢٥

٢١- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٥

٢٢- نفسه: ص١٧

٢٣- نفسه: ص٤٨

٢٤- نفسه: ص٨٩

٢٥- نفسه: ص٢٩٢

٢٦- نفسه: ص٢٩٩

٢٧- نفسه: ص٢٩٢

٢٨- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد الأشقر، نقلاً عن جريدة الصّوت، ٢٠١١/١٠/٢٩، ص١١١

٢٩- نفسه: ص١٦

٣٠- نفسه: ص١٦

٣١- نفسه: ص٢٨

٣٢- نفسه: ص٢٩

٣٣- نفسه: ص٢٧

٣٤- نفسه: ص٣٨

٣٥- نفسه: ص٣٩

٣٦- نفسه: ص٥٩

٣٧- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إحسان عبّاس، نقلاً عن مجلّة الحصاد، قبرص، ١٩٩٢/١٠/٩، ص١١٧

٣٨- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٥٩

٣٩- نفسه: ص٨٠

٤٠ – نفسه: ص٢٩٢

٤١- نفسه: ص٢٩٤

٤٢- نفسه: ص٢٩٤

٤٣- نفسه: ص١٦

٤٤- نفسه: ص٢٤

٤٥- هيثم صعب: فلسفة الحبّ، جزء ٢، ط١، مقالة بعنوان أعمار الحبّ: فاسيلي فاسيليفتش روزانوف، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد ودمشق وبيروت، ٢٠١٠، ص٣٠٠

٤٦- الشّبق هو لذّة الاستمتاع الجنسيّ أو استعداد المرء الذي يدفعه للاهتمام بالمسائل الجنسيّة والتّلذّذ بالتّجربة الجنسيّة أكثر من أيّ شخص عادي: أحمد خورشيد النورجي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٥٥

٤٧- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٥

٤٨- أماندا لوي: التّفكير المثير جنسيّاً، ط١، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠١١، ص٥٧

٤٩- بينار إيلكاركان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ترجمة معين الإمام، مقالة بقلم ليلى أحمد بعنوان: الثّقافة العربيّة والكتابة حول جسد المرأة، ط١، دار المدى للثقافة والنّشر، بغداد، العراق، ٢٠٠٤، ص٦٥.

٥٠- فايز محمود: مشكلة الحبّ العناء الإنسانيّ دون جدوى، ط١، دار النّسر، عمان، الأردن، ٢٠٠١، ص٤٢

٥١- دافيد لو بروتون: سوسيولوجيا الجسد، ترجمة إدريس المحمدي، ط١، روافد للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠١٣، ص١٦

٥٢- فايز محمود: مشكلة الحبّ العناء الإنسانيّ دون جدوى، ط١، دار النّسر، عمان، الأردن، ٢٠٠١، ص٤٢

٥٣- خالد منتصر: الحبّ والجسد، ط١، دار الخيال، القاهرة، عمان، ١٩٩٦، ص٩

٥٤- عبد الله الغذّامي: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ط١، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص٣٨

٥٥- أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السّرديّة، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٩، ص٣٥

٥٦- كين روبنسون: صناعة العقل دور الثقافة والتّعليم في تشكيل عقلك المبدع، ترجمة رامة موصللي، ط١، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٩١

٥٧- حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ط١، منشورات أمانة عمان، عمان، الأردن، ٢٠٠٧، ص٢٣

٥٨- جون ستيوارت ميل: عن الحريّة، ترجمة هيثم الزّبيدي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنية، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٧

٥٩- عزّ الدين الخطابي: السّلطة والعنف، ط١، مقاربات: مجلّة العلوم الإنسانيّة، آسفي، المغرب، ٢٠٠٩، ص١٢

٦٠- محمد عبيد الله: أوراق مختارة من ملتقى السّرد العربيّ، ورقة بحثيّة بقلم سليم النّجار: الرواية العربيّة إشكاليّة الدّيمقراطيّة بين الوعي والتّكريس، ط١، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص١٦٧

٦١- رائد جميل عكاشة: الخطاب الثّقافيّ في متغيّرات الواقع العربيّ الجديد، من كتاب مؤتمر الثّقافة الوطنيّ الثّقافة والمتغيّرات، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠١٣، ص١٤١

٦٢- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٤٢

٦٣- نفسه: ص٤٢

٦٤- نفسه: ص٤٨

٦٥- نفسه: ص٥٩

٦٦- نفسه: ص٦٦

٦٧- نفسه: ص٧٨

٦٨- فراس السوّاح : لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، ط١، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ص١٧٧ – ١٩٧

٦٩- كولن ولسن : المعقول واللاّمعقول، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص٢٠٤

٧٠- نوال السّعداوي: المرأة والجنس، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، عمان، ٢٠٠٥، ص٥٩

٧١- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص١٧٨

٧٢- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ط١، دارالمدى، دمشق-بغداد-بيروت، ١٩٩٤، ص١٠

٧٣- نفسه: ص١٨٠

٧٤- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٦

٧٥- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٩

٧٦- نفسه: ص١٠

٧٧- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد بزّون، نقلاً جريدة السفير البيروتيّة، ١٩٩٢/٨/٢٠، ص١١١

٧٨- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٦

٧٩- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد الأشقر، نقلاً عن جريدة الصّوت، ٢٠١١/١٠/٢٩، ص١١١

٨٠ - غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إحسان عبّاس، نقلاً عن مجلّة الحصاد، قبرص، ١٩٩٢/١٠/٩، ص١١٠

٨١- جون ستيوارت ميل: عن الحريّة، ترجمة هيثم الزّبيدي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنية، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٧

٨٢- غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٢٤

٨٣- نفسه: ص٢٩

٨٤- نفسه: ص٣٨

٨٥- نفسه: ص٢٥

٨٦- نفسه: ص٤٣

٨٧- نفسه: ص٥٤

٨٩- نفسه: ص٣٣

٩٠- نفسه: ص٦٨

٩١- نفسه: ص٣٣

٩٢- نفسه: ص٣٢

٩٣- نفسه: ص٤٢

٩٤- نفسه: ص٧٧

٩٥- نفسه: ص١٦

.... ❖❖❖❖❖ ....

شعرية اللغة في ديوان (قسم العشاق) للشاعرة وفاء عبد الرزاق

المدرس المساعد حنان طالب مهدي*

الملخص:
يهدف البحث إلى دراسة تجليات (شعرية اللغة) في ديوان (قسم العشاق) للشاعرة والأديبة وفاء عبد الرزاق، وذلك لأهمية مفهوم "الشعرية" في النقد الحديث، بوصفه ركيزة أساسية لفهم العملية الإبداعية، حيث تمّ رصد آليات التشكيل الشعري وتفكيك البنية اللغوية للنصوص وسبر أغوارها وكشف أسرارها الشعرية العميقة، عبر ثلاثة محاور : الصورة الشعرية، الموسيقى الداخلية، والبنية الرمزية. وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة أهمها: أنّ الشاعرة اعتمدت بنية تصويرية رمزية مكثفة، وموسيقى لغوية قائمة على الإيقاع الداخلي أكثر من الالتزام بالوزن التقليدي، كما وظفت الرمز بوصفه أداة إيحائية تفتح النص على فضاءات متعددة من الدلالة والتأويل.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الشعرية، الدلالة، الرمز، الصورة، المعنى، المتلقي، الموسيقى.

المفهوم العام لشعرية اللغة

الشعرية من المفاهيم المهمة والمحورية في النقد الحديث، وتشير إلى الخصائص الجمالية والانزياحية التي تعمل على جعل اللغة تتسم بالفنية، فتتحول من أداة لنقل المعنى إلى غاية جمالية قائمة بذاتها، فهي "فرع من اللسانيات يعالج اللغة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة الوظيفية الشعرية لا في الشعر فحسب... وإنما تهتم بها خارج الشعر"(١) وتهتم الشعرية بالأدب الممكن؛ أي الخصائص التي تعمل على جعل النص الأدبي يتّسم بالفرادة أو بمعنى آخر مكامن الأدبية في النص الأدبي(٢) .

وهناك جدل واضح بين مفهوم الشعرية عند الغرب وعند العرب، فالرؤية الغربية خاصة بالشكلانية، التي تنطلق من تصوّر داخلي للشعرية قائم على البنية والانزياح، فيرى(رومان ياكوبسون) أنّ الوظيفة الشعرية تتحقق عندما تكون اللغة مرتكزة وقائمة على ذاتها؛ أي يكون

---

* المدرس المساعد /جامعة الكوفة/ كلية الآداب
١. قضايا الشعرية، رومان جاكسبون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب: ٣٥
٢ . ينظر: الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن شامة، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٧٨: ٢

هناك انسجام بين الشكل والمعنى، وإنّ انحراف اللغة عن نمطها العادي هو ما يحقق الجمالية الشعرية[٣]، أمّا (تودوروف) فقد كان له فهم أوسع للشعرية، فقد شملت البنية العامة للنص المجردة والباطنية، فالشعرية عنده" علم يُعنى بما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً"[٤]، بينما يرى (ميخائيل باختين) أنّ التعدد الصوتي (الحوارية) هو المسؤول في تحقيق شعرية النص، معتبراً أنّ " جمالية النص الأدبي لا تتجلى في وحدته؛ بل في تعدده وتداخله مع الأصوات الأخرى"[٥].

أمّا الرؤية العربية فأكثر شمولاً من الرؤية الغربية، فقد جمعت بين الجانب البنيوي والبعد التداولي، فقد أولت أهمية خاصة لدور المتلقي في خلق الشعرية؛ أذ تفاعل مع المفاهيم الغربية دون الوقوع في الاستنساخ؛ بل عمل على توسيع المفهوم ليتلاءم مع خصوصية النص العربي، فالشعرية عند (محمد مفتاح) ليست مجرد أدوات أسلوبية؛ بل هي "آلية إنتاج المعنى الجمالي في الخطاب الأدبي"[٦] ويرى أنّ التوتر القائم بين الشكل والمضمون هو ما يحقق الشعرية؛ أي بين ما هو ظاهر وما هو خفي (مسكوت عنه)، فيربط الشعرية بالقارئ عبر ما يحصل عنده من الدهشة والتوتر الدلالي بسبب انزياحية اللغة عن وضعها المألوف[٧].

أمّا (صلاح فضل) فيرى أنّ الشعرية" تشغيل مكثف للطاقة الجمالية الكامنة في اللغة"[٨] تُبنى على اختراق وانتهاك المعايير السائدة للغة اختراقاً منظماً ومقصوداً قائم على هندسة داخلية تفرضها قوانين النص[٩]، يوافقه في ذلك (حمادي صمود) أذ يجعل التلقي شرطاً أساسياً في تحقق شعرية اللغة، وذلك عبر التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص[١٠]

وبناءً على ما سبق، فمفهوم الشعرية انبثق من الغرب، ولكن تطوّر وتوّسع مع النقاد العرب فقد أصبحت الشعرية عندهم تتصل بالسياق الثقافي والنفسي والجمالي، كما كان للمتلقي دور فاعل في العملية الإبداعية.

المحور الأول : الصورة الشعرية

---

٣. ينظر: اللسانيات والشعرية ضمن كتاب (أسلوب في اللغة)، رومان جاكوبسون، تحرير توماس سيبيوك، مطبعة كامبريدج، ١٩٦٠: ٣٥٦

٤ . الشعرية، تودوروف تزفتان، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٧: ٤٥

٥ . خيال الحوار أربعة مقالات، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٤: ٢٧٣

٦ . في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء، ١٩٨٢: ٥١

٧ . ينظر: المصدر نفسه: ٥١

٨ . بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢: ٦٤

٩ . ينظر : المصدر نفسه

١٠ . ينظر: الشعرية والسردية عند العرب، حمادي صمود، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ١٩٩٢: ٩٨

تُعدُّ الصورة الشعرية من أبرز مكونات البنية النصية للشعر الحديث والمعاصر وقد تطورت من كونها مجرد عنصر بلاغي تزييني إلى أداة جمالية وفكرية تعيد تشكيل التجربة الإنسانية بلغة إيحائية، فالصورة لم تعد تحاكي الواقع وإنما تُبدع واقعاً لغوياً موازياً يعبّر عن رؤية الشاعر للعالم، فهي "وسيلة الشاعر لتحويل تجربته الوجدانية أو الحسية إلى شكل محسوس عبر التخييل، بحيث تصبح أداة لإعادة بناء العالم بطريقة حسية ووجدانية."(١١) تتكون عبر الانحراف الذي يحصل للغة، فتتولد دلالات جمالية ناتجة من العلاقات الجديدة بين الدوال(١٢) وتبعاً لهذا التصور، أصبحت الصورة مجالاً لإبداع الدلالة الشعرية وصياغة الوعي الفني، لا مجرد وسيلة للإيضاح أو الزخرفة.

أنواع الصورة الشعرية

تتنوع الصور الشعرية إلى:

١. الصورة الحسية: التي تنقل مشهداً أو إحساساً مدركاً بالحواس (بصري، سمعي، لمسي...).

٢. الصورة الذهنية: التي تبني مفاهيم مجردة عبر التشبيه أو الاستعارة أو الرمز.

٣. الصورة الكلية: التي تتكون من شبكة مترابطة من الصور الصغيرة ضمن بناء نصي شامل(١٣).

فلم تعد الصورة مجرد وسيلة لوصف العالم؛ بل أصبحت عملية إبداع للعالم ذاته عبر اللغة. فالقصيدة الحديثة تسعى إلى اختراع واقع شعري مستقل تتجسد فيه التجربة الذاتية والعاطفة العميقة.

وقد كانت الصور الشعرية عند الشاعرة (وفاء عبد الرزاق) ملمحاً بارزاً لشعرية اللغة وقد ظهر ذلك في نصوص كثيرة من ديوان (قسم العشاق) وسوف نرتكز على

السمات الأدبية العالية في لغتها والصور الأكثر توظيفا، ومن ذلك قولها :

توضأت كل حواسي بأمان حضنك

شدّني إليك بمستطاعِك

واجعلني هيامك والجنون

جنوني إيمان بعُرس الجراح"(١٤)

---

١١. جماليات الصورة الشعرية، صلاح فضل، ط١، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤: ١٢

١٢ . بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد العمري، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠: ٥٥

١٣. معجم السرديات، غريماس وآخرون، ترجمة محمد معتصم، ط١، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، ٢٠٠٦: ٣١١

١٤ . ديوان قسم العشاق : ٣٤

تتجلى الصورة الشعرية كنصر مركزي يؤسس لشعرية اللغة في هذا النص الشعري، فالشاعرة توظّف الصورة لتتجاوز مباشرة الخطاب عبر بناء لغوي يعتمد على الإيحاء أكثر من التصريح، تتشابك فيه الأحاسيس والتجارب الوجدانية، ذلك أنّ "الشعرية الحقة تقوم على التحول من القول العادي إلى بناء تجربة إيحائية متعددة المعاني عبر الصورة."[١٥]، وتستثمر الشاعرة الصور الاستعارية بوصفها طقساً داخلياً يُعيد تشكيل العلاقة بين الأنا والمحبوب، تتشكل من تفاعل الحواس كافة مما يمنحها بعداً وجودياً وعاطفياً مركباً، عبر توظيف الفاظ تنتمي إلى حقول مختلفة(الدين، العاطفة، الجنون، الألم)، فتنتج اللغة صوراً تحمل مفارقات وانزياحات دلالية، تُحيل التجربة الذاتية إلى طقس رمزي يمزج بين الطهارة والهيام وبين الفقد والتجلي، فتكمن شعرية اللغة في قدرتها على خلق التوازي بين البنية الشعورية والبنية التعبيرية، حيث تتماهى اللغة مع الوجدان وتصبح الصورة كوسيلة لاختراق الواقع وإعادة تشكيله من جديد.

وتشكّل الشاعرة عالما حسيا شاعريا وفق فضاء لغوي جديد، إذ تقول:

هل حصل أن نبت الليل على جناح فراشة
فصار الطيران وهماً
مذ يدك لشوقي
من البلاد البعيدة
من الدروب اليتيمة
من سؤال أبكم ومنّا
لنختل بألوان الطيف ونسكر
السكر شوقاً
أعذب درجات النبل"[١٦]

يحمل النص صورا خيالية تشكّل انزياحًا حادًا عن اللغة العادية، مما يعزز الوظيفة الشعرية للغة، فتظهر الشاعرة قدرة شعرية عالية في بناء صور مركبة تمزج بين المحسوس والمتخيل، ففي الصورة الأولى تعمل الشاعرة على تحويل الليل من مجرد وقت إلى كائن حي ينام على أجنحة الفراشة،

---

١٥. جماليات الصورة الشعرية: ٢٤
١٦. ديوان قسم العشاق : ١٠٥

وهذه الصورة الاستعارية المبتكرة تقوم على خرق التوقّع وتوليد المعنى من مفارقة التلاقي بين الكثيف والشفاف (الليل والفراشة)، وتستعمل الشاعرة التجسيد فتحوّل (الشوق) إلى كائن له يد وماضٍ مما يجعل الصورة الشعرية تتطبع بطابع درامي، أما الصورة الأخيرة فتستعمل الشاعرة تقنية التداخل الحسي فيتداخل الشوق مع السكر مع النبل في بناء حسي يشحن الكلمات بدلالات انفعالية وحسية عبر الصور المركبة ومتعددة المستويات، وبذلك تمنح اللغة شعريتها بتشظي المعنى وتكثيف الإيحاء.

وتقول الشاعرة:

طأطأت رؤوسها أقداري
أبوابها سحابٌ ضليلٌ
عشقتك موتاً ونواحاً
شممت قحطك، جوعك
اتخذت من حصاتك ملجئاً
احتميت بقتلك،"[١٧]

تتأسس شعرية اللغة في هذا النص على كثافة الصورة وغرابتها والتكثيف اللغوي والدلالات المتعددة الأبعاد، بحيث تبني اللغة هندسة داخلية للمعنى تتجاوز الإخبار إلى التأثير والتأمل، تستعمل الشاعرة صورة مركبة، تمزج بين المجرد (اقداري) وبين الملموس الطبيعي (سحاب ظليل)، وتشخّص الشاعرة هذه الأقدار فتجعل لها رؤوساً، إذ يتناقض الظل المرتبط بالطمأنينة مع القدر الذي غالباً ما يحمل التهديد مما يعطي الصورة طابعاً فلسفياً مع بقائها مشحونة بالحسية ذلك أنّ "الصورة المركبة تزاوج بين الإدراك الحسي والرمزية الذهنية، مما يثري الدلالة ويعمق البنية الشعرية."[١٨]، وتعكس الشاعرة تجربة حب معكوسة (عشقتك موتاً..) تعبّر عن مفارقة دلالية حيث يندمج الحب مع الموت، وينقلب القتل من فعل تهديد إلى ملاذ نفسي مما يعمق تجربة التناقض الوجودي، إذ تخلق الشاعرة شبكة من المعاني المرتبطة التي تعزز عمق البنية الشعورية للنص، وتجعل

---

١٧. المصدر نفسه: ٣٩، ٤٠.
١٨. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٦٠

اللغة مجالاً لتوليد الشعرية عبر الغموض والإيحاء ودمجها بين الحسي والمجرد والتناقض والمفارقة والتجربة الذاتية والكونية.

بناءً على ما سبق،، فالصور عند وفاء عبدالرزاق لا تعكس واقعاً خارجياً؛ بل تبتكر واقعاً شعرياً داخلياً خاصاً بها، قائمًا على الانفعال العاطفي والارتباط الكوني، كما أنّ أكثر الصور الشعرية توظيفاً هي الاستعارة المكنية والتشخيص لبناء عوالم شعرية رمزية تمزج بين الحب والكون والذات بطريقة إيحائية عميقة، مما يعزز شعرية اللغة في الديوان بصورة واضحة.

المحور الثاني: الموسيقى الشعرية

تُعد الموسيقى الشعرية أحد العناصر الأساسية المكونة للنص الشعري، منذ نشأة الشعر العربي وحتى يومنا هذا، وقد ارتبط مفهوم الشعر عند العرب القدامى بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، بحيث لا يعد الكلام شعراً ما لم يكن موزوناً ومقفّى، يُعرّف ابن طباطبا العلوي الشعر بقوله: "الشعر قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنى، فإذا خلا عن الوزن لم يكن شعراً."[١٩] أما قدامة بن جعفر، فيؤكد في كتابه (نقد الشعر) أنّ "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى."[٢٠] حيث كانت الموسيقى الخارجية هي السمة الأبرز في تشكيل النص الشعري.

و مع حركة التجديد الشعري في القرن العشرين، خاصة مع ظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر، حدث تحوّل جذري في مفهوم الموسيقى الشعرية، فلم تعد الموسيقى ترتبط بالوزن الخليلي التقليدي أو القافية الموحدة؛ بل صارت تعتمد على الإيقاع الداخلي والتنغيم الصوتي والتكرار البنيوي للكلمات والحروف والبناء الزمني للجمل الشعرية فـ"الإيقاع هو جوهر القصيدة الحديثة، حتى وإن تحررت من الوزن التقليدي، لأنه الأداة التي تنظم الانفعال الشعري وتكثف التجربة."[٢١] وتتجاوز الموسيقى في القصيدة الحديثة كونها مجرد زخرفة صوتية لتصبح أحد الشروط الأساسية لتشكيل شعرية اللغة أو الوظيفة الشعرية، وبالتالي تتساوى في الأهمية البنية الصوتية مع البنية الدلالية، فينتج معنى جديد نتيجة لاختيار الأصوات وطريقة ترتيبها[٢٢] فتلعب الموسيقى

---

١٩ . عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق محمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠: ١٤

٢٠. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ط١، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، ١٩٦٦: ٥٣

٢١ . الإيقاع في الشعر العربي، شكري عياد، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣: ٣٩

٢٢. ينظر: اللغة والشعر، رومان جاكبسون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٣١

دوراً رئيسياً في صوغ شعرية النص عبر ضبط الانفعال الداخلي للنص و تكثيف الطاقة العاطفية و تحويل اللغة من خطاب تواصلي إلى خطاب شعري فني.

إنّ الموسيقى الشعرية في ديوان (قسم العشاق) تمثل ركناً مركزياً من أركان بناء شعرية اللغة، حيث يتداخل الإيقاع الداخلي مع الشعور العاطفي في كل نص، وجعلت التجربة الوجدانية لا تنفصل عن حركتها الصوتية، محققة بذلك توازناً دقيقاً بين الانفعال الفني والبناء الإيقاعي.

ويلعب التكرار في ديوان (قسم العشاق) دوراً كبيراً في تفعيل شعرية اللغة ومن ذلك قول الشاعرة:

أدور، أدور، أدور
شاربة نخبك،
تصغر المدائن في عيني
الطرق الطويلة
المدارات والأمواه
غارقة بأحلام القلب" [٢٣]

توظّف الشاعرة (التكرار) في هذا النص بوصفه بنية مركزية تعمل على تشكيل اللغة الشعرية وإيصال التجربة الوجدانية، فابتداء النص بتكرار الفعل (أدور) يشكّل مفتاحاً للدخول للعلم الشعري، حيث ينتقل التكرار من كونه أداة تعبير إلى بنية دلالية تعبّر عن الحيرة والاشتياق، فضلاً عن ذلك الانزياح والتكثيف الذي تستعمله الشاعرة إذ تفصل الفعل المكرر عن سياقه التركيبي (الفاعل والمفعول) وتتركه معلقاً؛ ليؤدي وظيفة تجريدية فهذا الانزياح يدفع القارئ بتأويل الكلمة وفق سياقها الرمزي والنفسي وليس وفق سياقها النحوي، مما يعزز البعد الشعري للغة وبذلك تتحقق شعرية اللغة ذلك أنّ "الإيقاع في القصيدة الحديثة لا يقتصر على الوزن الظاهر، بل ينبثق من الحركة الداخلية للمعاني، ويصبح وسيلة لتنظيم الانفعال الشعوري للنص." [٢٤] إذ يتحول التكرار من مجرد أسلوب لغوي إلى بنية شعرية تولد شعرية الانفعال، حيث يصبح التكرار تجسيداً لإلحاح الشعور العاطفي بطريقة حسية، بحيث يتماهى القارئ مع الإيقاع النفسي للنص.

---

٢٣ . ديوان قسم العشاق: ٣١

٢٤. الإيقاع في الشعر العربي، شكري عياد: ٣٩

وللجناس دور هام لا يقل عن دور التكرار في الديوان وذلك ما نلحظه في قول الشاعرة:

"ألا أقسم بوجودك

أعرفك حيراناً

بين نهدي وتنّهدي

اخترق ريحان قسمي

عانقه النسرين، رسولك إليه

رسولك، كان متشوقاً

أبلغ أشدّك، دع رشد العاشق ينطلق"[٢٥]

توظّف الشاعرة الجناس الصوتي كأداة فنية تُسهم في بناء شعرية اللغة، حيث تتمازج الأصوات مع المعاني لتولّد نصّاً حسياً مشحوناً بالإيحاء والانفعال، ففي قولها (نهدي وتنهدي) جناس ناقص يولّد تكثيف دلالي يتماهى فيه الجسد مع الانفعال، وكذلك الجناس في (رسولك إليه، رسولك كان متشوقاً) تكرر الكلمة نفسها ولكن بسياقين دلاليين مختلفين، فمرة يشير إلى الحضور الجسدي ومرة يشير إلى الحنين، وهذا التكرار ينتج شحناً دلالياً يتجاوز التكرار السطحي نحو بلاغة التوازي والانفعال، وفي البيت الأخير توظّف الشاعرة الجناس بطريقة تعمل على تفجير البنى التقليدية للمعنى، وهذا ما منح النص شعرية حديثة تجاوزت التنميط، فجمعت (الرشد، العقل) في عبارة واحدة نتج عنها مفارقة شعرية تتحدى المنطق العقلاني، وتؤسس لمنطق شعري حيث يتماهى العقل بالعاطفة والانضباط بالتحرر.

وتوّظف الشاعرة التضاد لبناء موسيقى النص الداخلية فتقول :

" الماضي وحشٌ

والحاضر غولٌ

أعدتُ ذاكراتي؛

لأستنطق غيابك

إبنة الخوف

---

٢٥. ديوان قسم العشاق: ١٦٧

عشقت عريَك والستر"[٢٦]

يحمل النص الشعري عمقاً تصويرياً وكثافة دلالية تعتمد على جدلية التضاد، ويتمركز النص حول ثنائية الصراع بين الزمن والذات حيث تقوم الشاعرة باستدعاء مفردات الوحشية والرعب في تمثيل الماضي والحاضر، اللذان يتقاطعان في وحدة شعورية هي الالم، حيث توظّف الشاعرة التضاد الصوتي بشكل متدرج وذلك بتحوّل الزمن من وحش إلى غول مما يعمق شعور التصعيد الزمني للألم فيتحول من أخطر إلى أخطر في تصوير رمزي ينقل القارئ من المعاناة إلى التهديد، ومن أهم تقنيات الشعرية الحديثة التي استعملتها الشاعرة هو استعمالها للتضاد الوجودي (أعدت ذاكرتي، لاستنطق غيابك)، فهذا التضاد يفعّل آلية الغياب والحضور، تستعيد الذاكرة لا لتسترجع الحضور؛ بل لتستنطق الغياب، ويتقاطع (العري، والستر) وهما المكشوف والمستور، الحرية والقيد، فيتحوّل التضاد إلى توليد شعري يعكس توتر الذات، مما يخلق كثافة شعرية وانزياحا دلاليا يزيد من جمالية النص وقوته الشعرية.

وبناءً على ما سبق أنّ الموسيقى الشعرية في الديوان لم تعتمد على الوزن التقليدي أو القافية المنتظمة؛ بل قامت أساساً على الإيقاع الداخلي المتولد من تكرار الأفعال والمفردات والتوازن التركيبي بين الجمل الشعرية و توظيف الجناس والتكرار والمقابلة والتضاد كوسائل إيقاعية داخلية، فالموسيقى الشعرية في ديوان قسم العشاق تمثل ركناً مركزياً من أركان بناء شعرية اللغة، حيث يتداخل الإيقاع الداخلي مع الشعور العاطفي في كل نص، مما جعل التجربة الوجدانية لا تنفصل عن حركتها الصوتية، محققة بذلك توازناً دقيقاً بين الانفعال الفني والبناء الإيقاعي.

المحور الثالث : الرمز الشعري

يُعد الرمز من أبرز الأدوات الفنية التي لجأ إليها الشعراء المحدثون للخروج من ضيق المباشرة إلى رحابة الإيحاء، ومن سطوة الخطاب التقريري إلى فضاءات التعدد الدلالي فهو "أداة لنقل تجربة شعورية أو فكرية لا يمكن التعبير عنها باللغة المباشرة دون أن تفقد شيئاً من حرارتها وعمقها"[٢٧]؛ لأنّ القصيدة الحقّة هي التي تتميّز بإيحاءاتها المفتوحة وتبتعد عن المعنى المباشر والواضح، فتجعل

٢٦ . ديوان قسم العشاق : ١٢٥، ١٢٦.

٢٧ . الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ط٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩: ٢١١

من الرمز أداة لخلق عوالم داخلية خفية لا يمكن أن يعبّر عنها المنطوق والمباشر[٢٨] اشتهر مصطلح الرمزية مع الشعر الحديث وأصبح وسيلة مركزية لبناء شعرية اللغة الحديثة، بعد أن كان يرتبط بأمثلة تقليدية في الشعر القديم مثل الليل الذي هو رمز للحزن، والقمر رمز للجمال وغيرها؛ إذ أصبح الرمز بنية جمالية تستغلها القصيدة أو النص الأدبي لبناء التجارب الوجدانية بعد أن كانت وظيفته تتصل بالتلميحات العرفية والأخلاقية[٢٩].

و للرمز أهمية بالغة في تحقيق شعرية اللغة؛ إذ أنّه لا يكتفي بإخفاء المعنى؛ بل يخلق تعددية دلالية للنص ويزيد من طاقته الإيحائية و يمنح اللغة بعداً موسيقياً خفياً عبر الإيحاء والتلميح فـ "وظيفة الرمز في اللغة الشعرية تتمثل في إزاحة العلاقات التقليدية بين الدال والمدلول، وإعادة تشكيلها بطريقة تفتح المجال أمام التعدد الدلالي."[٣٠]. وهذا ما رأيناه في ديوان (قسم العشاق) كما في النص التالي:

" في الوضوء،
نضج جبيني، وانشقّ اكتفاءً
في السجدة الأولى تحررت،
في الثانية تهت،
في التسبيح؛
صعدت ملاكاً أغمض عينيه ليراك
عين الروح يجللها السهر،
أشعر أنّ أنامل غير بشرية تلمسني"[٣١]

يُمثّل الرمز عنصراً بنائياً لخلق شعرية اللغة في هذا النص، وذلك عبر تعددية المعاني والتكثيف المجازي والغموض وتحويل التجربة الفردية إلى تجربة كونية، ففي هذا النص تتداخل التجربة الدينية مع التجربة الوجودية إذ ينتمي هذا الشعر إلى الصوفية والروحانية، وهذا الطابع الصوفي بدأ مع لفظ (في الوضوء) الذي يرمز إلى الطهارة لكنه يفتح مرحلة التحوّل وكأنه استعداد

٢٨ . ينظر: تأملات في العالم الشعري، بول فاليري، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٩٠: ١٠٣
٢٩. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ١٣٧
٣٠ . اللغة والشعر، رومان جاكسبون: ٣٤
٣١ . ديوان قسم العشاق : ٣٥

للانفصال عن العالم الحسي، فنتجت حركة تصاعدية للذات الشاعرة من الوضوء إلى السجدة إلى التسبيح حيث تتصاعد التجربة الروحية، ويتحول الجسد إلى وسيلة للعبور إلى عوالم عليا، فتحرر الذات في السجدة الأولى ثم تيهها في الثانية تمثّل مفارقة لتكثيف التجربة الإنسانية المعقدة، فهذا التوتر بين المادي والمعنوي يولّد شعرية تعتمد على التداخل لا الفصل والربط بين العالم الحسي والعالم الروحي، فضلاً عن ذلك فإنّ اعتماد الشاعرة على جمل مختصرة لكنها تحمل زخما دلاليا مفتوحا للتأويل والتأمل، عمل على إنتاج شعرية حقيقية للنص من حيث (الإيقاع، الغموض، كثافة الصورة، الإيحاء، الانزياح) عبر التحرر من اللغة التقريرية إلى كون شعري إيحائي لا إلى جملة عاطفية جاهزة، هذا الانزياح عن المباشرة أساس أول في بناء شعرية اللغة الحديثة، وهذه التعددية الدلالية تزيد من شعرية النص لأنها تحرر القارئ من مدلول واحد وقراءة واحدة إلى قراءات متعددة ومفتوحة.

وعلى نفس الوتيرة تنسج الشاعرة وفاء عبد الرزاق نصوصها الشعرية في ديوانها كما في قولها:

" أظنك تعرف ميلاد صقيع عسير
ومخاض منتصف الليل
خرس حقل دون مطر
مصيراً عائماً في السّديم
بناءً توحّش عليه الهدم
هكذا ينتسب ضعفي إلى شاهِك
ومحيط عرشك العاجي"[٣٢]

تعمل الشاعرة على تحويل التجربة الشعورية إلى طاقة تصويرية مشعة بالإيحاء، عبر خلق بنية إيحائية تبتعد عن التقريرية والمباشرة، فالصقيع ليس مجرد برد؛ بل يرمز إلى ولادة الألم أو بداية المأساة وهذا الميلاد يمثّل حدثا كونيا داخليا مليئا بالانكسار والمعاناة، فالشاعرة تستعمل الرمز لتخلق مسافة جمالية وتأويلية تجعل القارئ يشاركها في إنتاج المعنى؛ إذ ترسم صورة كونية تشير إلى التشظي الوجودي الذي يعكس أزمة الهوية أو الوجود (مصيراً عائما..) و(هكذا ينتسب ضعفي..) الذي يرمز إلى انكسار الذات أمام الآخر، فكل صورة وظفتها الشاعرة في هذا النص تحمل معاني متعددة

٣٢ . ديوان قسم العشاق : ٨٦

وانزياحا دلاليا يصبح كأداة كشف جمالي داخلي يولّد توتراً لغوياً وشعورياً يغني التجربة الشعرية فـ "حين يتحرر الرمز من المعنى الأحادي، يتحول النص إلى فضاء مفتوح للتجربة الجمالية، وهو ما يصنع جوهر الشعرية الحديثة" (٣٣) فيحصل تلاحم كامل بين الرمز والشعرية مما يحوّل اللغة إلى تجربة شعورية موسيقية لا مجرد خطاب تعبيري.

وتقول الشاعرة :

" أيامي تنهيدة
منذ أوّل جمرة
خانها الظنّ
أوانك مؤسف
لا يدري حين تذبح الشمس
يصبح الذرى خالداً"

يتسم هذا النص بالكثافة اللغوية والدلالية على الرغم من قصره، فكلمة (تنهيدة) استعارة كلية تختصر الحياة مما يشير إلى ثقل التجربة الشعورية، والجمرة تشير إلى الانفعال المكبوت أو إلى البداية الحارقة والشغف الأول الذي أصابته خيبة مفاجأة وانكسار لأمل كان معقوداً، (أوانك مؤسف) هذه الجملة هي بنية كثيفة تحمل شحنة رمزية عميقة؛ إذ يصبح الزمن رمزاً للخسارة والحسرة، فالجملة تختزل موقفاً زمنياً وعاطفيا، وقولها (تذبح الشمس) هو تأكيد لهذه الخسارة فالشمس هي رمز للنور والحياة وذبحها يعني موت الحياة والأمل، فهذا التعبير يخلق شعرية تعتمد على التوتر والتناص مع ميثولوجيا الشمس، فالرمز في هذا النص يستثمر لتوليد جمال حزين يجعل من الألم مادة شعرية.

وبناءً على ما سبق، فقد شكّل الرمز في ديوان (قسم العشاق) أحد الأعمدة الأساسية في بناء شعرية اللغة؛ إذ اعتمدته الشاعرة كأداة جوهرية للإيحاء بدلاً من الإخبار وللتكثيف بدلاً من الإسهاب و للتعدد الدلالي بدلاً من الخطاب الأحادي المباشر، فالرموز التي استعملتها الشاعرة جميعها أسهمت

٣٣. تأملات في العالم الشعري، بول فاليري: ١٠٣

في بناء شبكة دلالية كثيفة، تسمح بتفجير المعاني على مستويات مختلفة، وتفتح النص على تعدد قرائي مستمر، بحيث تندمج الدلالة الصوتية والدلالة المعنوية في وحدة عضوية تحقق التجربة الشعرية بكل أبعادها الجمالية والوجدانية.

الخاتمة

من تحليل ديوان (قسم العشاق) للشاعرة وفاء عبد الرزاق، اتّضح أنّ الشاعرة استطاعت أن تبني عالماً شعرياً متماسكاً قائماً على استثمار أدوات شعرية معاصرة (الصورة الشعرية المكثفة، الإيقاع الداخلي المتولد عن الموسيقى اللفظية والنفسية، البنية الرمزية العميقة متعددة التأويلات)، فقد تجاوزت الشاعرة الخطاب الشعري المباشر وبنت نصوصها عبر آليات الانزياح والتكثيف والإيحاء والمفارقة، مما خلق نصوصا نابضة بالحياة الداخلية، قادرة على مخاطبة وجدان القارئ ووعيه الجمالي، فالصورة في هذا الديوان لم تكن مجرد تزيين؛ بل شكلت بنية دلالية قائمة بذاتها، والموسيقى لم تنحصر في الوزن بل امتدت إلى تناغم الأصوات والدلالات، أمّا الرمز فكان الجسر الذي نقل التجربة الذاتية إلى فضاءات إنسانية كونية واسعة وعليه، فإنّ شعرية اللغة في قسم العشاق هي شعرية مركبة تنبع من تآزر البنى البلاغية والإيقاعية والدلالية؛ لتقدّم نموذجاً معاصراً على قدرة القصيدة الحديثة على التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية بلغة فنية مشحونة بالجمال والانفعال.

المصادر والمراجع:

١. ابن طباطبا العلوي، تحقيق محمد زغلول سلام، عيار الشعر، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
٢. بول فاليري، تأملات في العالم الشعري، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٩٠.
٣. تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن شامة، الشعرية، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٧٨.
٤. جان كوهن، ترجمة محمد العمري، بنية اللغة الشعرية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
٥. حمادي صمود، الشعرية والسردية عند العرب، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ١٩٩٢.
٦. رومان جاكبسون، اللغة والشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٧. رومان جاكسبون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، قضايا الشعرية، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، د. ت.
٨. رومان جاكوبسون، تحرير توماس سيبيوك، اللسانيات والشعرية ضمن كتاب (أسلوب في اللغة)، مطبعة كامبريدج، ١٩٦٠.
٩. شكري عياد، الإيقاع في الشعر العربي، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣.
١٠. صلاح فضل، جماليات الصورة الشعرية، ط١، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤.
١١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.
١٢. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩.
١٣. غريماس وآخرون، ترجمة محمد معتصم، معجم السرديات، ط١، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، ٢٠٠٦.
١٤. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط١، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، ١٩٦٦.
١٥. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٢.
١٦. ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، خيال الحوار اربعة مقالات، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٤.
١٧. وفاء عبد الرزاق، ديوان قسم العشاق

تجليات الديستوبيا في رواية (آن) للكاتبة وفاء عبدالرزاق

أ.د. عبدالرحمن مرضي علاوي *

الملخص:

يُعالج هذا البحث تمظهرات الديستوبيا في رواية (آن) للكاتبة وفاء عبدالرزاق، وهذه الرواية دون غيرها لما فيها من مزج دقيق بين الواقع والخيال باسلوب سردي فني يعكس ما تعانيه المجتمعات من فوضى بسبب تحولات الشخصية التي أدت إلى تحول المكان من ايجابي إلى سلبي(ديستوبي)، ولاسيما تبني فكرة التآمر والخيانة، والفساد وسوء الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية، كل ذلك أجملته الكاتبة في وصفها للمناخ الديستوبي الذي ساد مملكة (ماهود)، وتحولها منارة يُحتذى به إلى مكان سلبي.وقد اعتمدنا في معالجة الموضوع المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع طبيعة الادب الواقعي.

الكلمات المفتاحية: الديستوبيا ، المدينة الفاسدة، رواية آن، المكان، السرد.

المقدمة

إن علاقة الانسان بالمكان قديمة قدم البشرية الاولى، وهذه الاعلاقة لا تبقى على وتيرة واحدة بل تتغيير بما يُستجد من متغيرات نلحظها في سلوك الشخصيات التي تقود الاحداث، فان كانت العلاقة ايجابية تميز المكان بالمألوف الذي تحبه وترتبط به الشخصيات وتتفاعل معه تفاعلا ايجابيا وتدافع عنه ضد اي تهديد في الوقت نفسه تخشى عليه من أي خاطر قد يصيب الأماكن المجاورة، وإذا كانت العلاقة سلبية انماز المكان بالسلبي الذي تنفر منه النفوس لما فيه من فوضى متجذرة في الحياة بتفصيلاتها، مما يجعله مكانا معادياً، الامر الذي يحتم على الشخصية اتخاذ موقف منه اما الهجرة منه او التحدي لغييره إلى مكان ايجابي.

وهذه العلاقة بين المكان والشخصية اتضحت بشكل جلي منذ القرن التاسع عشر الذي اتجه فيه الكتاب إلى دراسة الواقع بموضوعية ولاسيما التحليل النفسي للشخصيات وما يصيبها من تحولات

---

* جامعة بغداد – كلية العلوم الاسلامية – قسم اللغة العربية abdulrahman@cois.uuobaghdad.edu.iq

على اثرها تححد علاقتها بالمكان، وفي دراستنا هذه اخترنا رواية (آن) للكاتبة وفاء عبدالرزاق التي عُرفت بواقعيتها سعيا منها إلى طرح المعوقات التي تصيب المجتمعات وتمنعها من تحقيق العدالة، وقد عالجت ذلك بسردية فنية مزجت بين الواقع والخيال باسلوب مشوق يشد القارىء لمتابعة القراءة بدقة وتفكر للافادة مما تطرحه الكاتبة، وقد عالجت الكاتبة في روايتها هذه مكانا بدا للمرة الاولى ديستوبيا عندما قدم اليه الملك ماهود تاركاً خلفه مملكته، ثم جاهد على تحويله إلى مكان ايجابي مميز فيه المؤلات كافة، لكنه بفعل التآمر والخيانة تحول إلى مكان سلبي ديستوبي.

وقد لاحظنا حرص الكاتبة على ايصال فكرتها الرئيسة وهي ان الشخصية المناسبة – الايجابية – تحول المكان الديستوبي إلى يوتوبي وبالعكس تماما دون اي حرص منها على تحديد مكان معين، فغايتها صلاح المجتمعات وسلامتها ولا يتحقق ذلك الا بوجود الشخصيات الايجابية التي تحرص على تطبيق العدل.

اقتضت طبيعة المادة ان نبدأ بايجاز دقيق عن مفهوم الديستوبيا ، ثم بعد ذلك تطرقنا إلى تحديد ملامح الديستوبيا، فتجلى لنا الموت الذي انتشر بصور مختلفة في مجتمع مظلم، ثم تطرقت إلى معالجة التآمر بوصفه المعول الرئيس الذي هدَّ اركان المجتمع اليوتوبي وحوله إلى مدينة فاسدة (الديستوبيا)، تلا ذلك تمظهرات صور الفوضى التي انتشرت بفعل القتل والتآمر والخيانة، واخر ما رصدناه المكان الديستوبي بوصفه مكانا معاديا مظلما فتطرقت إلى وصفه، وكانت وسيلتنا في ذلك كله المنهج الوصفي التحليلي، وانهينا البحث بخاتمة اوجزنا فيها أهم النتائج التي توصلنا اليها.

الهدف من الدراسة: نسعى في هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نتاج أدبي جديد ظهر حديثاً واصطلح عليه مسمى الديستوبيا، وهو يعنى بتقديم رؤية دقيقة تتجاوز المألوف والسطحي إلى المخفي للكشف عن اسباب انتشار الفوضى بشتى صورها.

أهمية الدراسة: تتجلى اهمية الدراسة بوصفها وسيلة للكشف عن انهيار المجتمعات الديستوبية بما نجد من صور دقيقة لهذه السلبيات التي سادت المجتمع، كل ذلك قدمته الكاتبة وفقمعطيات واقعية وغايتها من ذلك دفع المتلقي إلى القراءة بعمق وتفكر حتى يحافظ على مجتمعه مما هو سائد في مجتمعات اخرى.

مفهوم الديستوبيا:

حرص نقاد العصر الحديث على مواكبة الحداثة الوافدة من الغرب من اجل هضمها وايجاد المفاهيم المناسبة لمصطلحاتها بدقة من قبل المختصين في تيارات الحداثة وكذلك القراءة، وهذه العملية تتطلب ثقافة عالية من قبل النقاد والكتاب، وقد وجدنا ذلك عند النقاد العرب، ومن هذه المصطلحات الوافدة التي تطلبت جهدا ثقافيا من اجل فهمها وايجاد المفهوم المناسب لها (الديستوبيا) وتعني باختصار المدينة الفاسدة وهو الاصل اليوناني، وقد شرع الكتاب في توظيف هذا المصطلح الجديد بوصفه عتبة نصية مختصرة للمكان السلبي الذي شاعت فيه الفوضى بشتى صورها، الامر الذي سارع في انتشار الفساد الاخلاقي، والابتعاد عن ضوابط الشرع الاسلامي، والتحلل من القيم الاجتماعية الايجابية[١]، ومن ابرز"ملامحه التآمر والقتل، والاستبداد، والقمع والشمولية، والفقر والمجاعة، وانتشار المرض، بفعل الاوبئة، فهو عالم تعاني فيه الانسانية من اللاإنسانية"[٢]، وهذا التحول الخطير من شأنه ان يحلق الضرر بالانسان بوصفه النقطة الاضعف في المجتمع الذي تتحكم به الشخصيات السلبية فهو بالنسبة لها عينة لتجاربها التي تطبيقها عليه دون أي اهتمام لشخصيته[٣]، ما يُضعف ثقته بالانظمة والاجهزة المتعددة في مجتمعه بوصفها عاجزة عن تصحيح الاوضاع بل انه يعدها المسؤولة عن هذا الفساد[٤]، ولا يُشترط في النتاج الروائي الذي يستعمل الديستوبيا ان يعالج مكانا حقيقياً بل قد يلجأ إلى الكاتب إلى مكان خيالي له مثيل في الواقع على ان ينماز هذا المكان بالفساد والخراب والتآمر، والفوضى، فالكاتب يحاول تشخيص السلبيات ومعالجتها قبل وصولها إلى الاماكن الحقيقية[٥].

الموت:

حققت الرواية الواقعية نجاحاً مميزاً من بين الانماط الاخرى، وهذا النجاح قد اشاد به النقاد وعموم القراء لانها اتخذت من الواقع رافدا لها في سير الاحداث، فانماز طرحها بالموضوعية دون غلو

١- يُنظر: معجم المصطلحات الادبية والنقدية، د.أسامح محمد البحيري، دار النابغة المصرية للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ١٤٤٢هـ - ٢٠٢١م، ص/ ٢٠٠. [١]

- الفوضى والشر في ادب المدينة الفاسدة، مجلة فكر الثقافة، ع٢٥، يونيو، ٢٠١٩م، ص/ ٢٦. [٢]

- يُنظر: موسوعة لالاند الفلسفية، لالاند، ترجمة: خليل احمد خليل، ج٢، بيروت، عويدات، ط٢، ٢٠٠١م، م، ص/٣٦١. [٣]

- يُنظر: اليوتوبيا معياراً نقدياً، كامل شياع، ترجمة: سهيل نجم، الطبعة الاولى، دار المدى، ٢٠١٢م، ص/٢٨. [٤]

٥- يُنظر: الديستوبيا(المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، فاطمة برجكاني، مجلة اضاءات نقدية، (فصلية محكمة)- السنة الثامنة، ع٢٩، آذار٢٠١٨، ص/١٣٦، ويُنظر:مشهديات الديستوبيا في رواية "جماليكة آرابيا" احلان بن الشيخ، مجلة دراسات أدبية، ع٦، ٢٠١٨، ص/٦٥.

او افراط في نقل الاحداث، في نسق فني مميز يجذب المتلقي ويشده لمواصلة القراءة، ونجد من بين هذه الاحداث الواقعية صورة الموت التي لازمت السلطة، فالملك ماهود قد تعرض للخيانات الكثيرة عندما علن عن مملكته الجديدة ، ولاسيما بعد زواجه من جاريته (شمس) "التي احنى رأسه إليها، .. احبها بجنون، وصار يخشى عليها من المتامرين والغيارى...ينحني رأسه لانها تُثير كل حواسه وغرائزه، حين يدنو منها يشمها ، يراها، يلمسها، ....، وهو الذي تنحني له رقاب الرجال"[٦]، ونتج عن هذا الحب غلام اسماه (بغدان)[٧]، وصبية جميلة لها نصيب من جمال امها اسماها (نوران)[٨]، وهذا العلاقة المثالية لم تعجب زوجته الاولى سرمار التي سعت إلى الانتقام من منافستها (شمس)، فسعت إلى الحاق الاذى بها، "فكرت بطريقة تخلصها من المولود الجديد (نوران)، ما زال طرياً من السهل خنقه ، وتحرق قلب الملك و(شمس) عليه .

بدت كلمة خنق غريبة عليها في بادى الامر، سرعان ما تآلفت معها وصارت جزءا منها.

الصغير بوجهه الناعم الجميل ، يستدرج عدوة له ولامه ، فترشو مربيته وتعدها بمنزل وخادم وراتب شهري لو فعلتها.

اما المال ضعفت المربية وأقسمت على التعاون مقابل الصفقة ، تعطيها روح (نوران) وتاخذ مقابلها الدار والخادم والراتب.

مساء الموت على المملكة، قالتها وفعلت"[٩].

تألَّم الملك ماهود لمقتل ابنته (نوران)وادرك يقينا بدء معركة التآمر عليه، فقال مهدداً بقوة"ساقتل كل من يتآمر عليك يا شمس واقطع كل يد تمسك رداءك بأذى، لم تُخلق عيناك للدموع"[١٠] فجابهها باعدام الخونة كما يسميهم.

ان تسارع الاحداث في مملكة ماهود قد عجل بهلاك الخونة مهما كانت درجة قرابتهم من الملك فالسيف سيشرب من دمائهم بضربة من يده هو دون غيره، فهو قد اقسم بذلك بعد موت ابنته من جاريته شمس، بعد هذه الحادثة عم الملك على التجول في ارجاء مملكته متخفيا بزي بسيط عله

٦. رواية آن، وفاء عبدالرزاق، دار أفاتار للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠١٩م، ص/٥٤.
٧ – يُنظر: المصدر نفسه، ص/٥٥
٨ – يُنظر: المصدر نفسه، ص/٥٥.
٩ – المصدر نفسه، ص/ ٥٨-٥٩.
١٠– المصدر نفسه، ص/٥٩.

يرصد شيئا لا تصل اليه عيونه وهو داخل قصره، وفي ليلية قمرية رصد رجلان يبتعدان عن حدود القصر وعندما اقترب منهما "اطاح لثام رفيقه العبد واذا بها الجارية سرمار كانا قاصدان مملكة أريان، لم يتمالك غيظه فاطاح بها ارضا وقطع رقبتها ثم اعطى العبد فرصة بالحياة اذا صارحه بالحقيقة وسيعتقه، اتضح انه مبعوث "اريان" وجاريته كانت تخونه معه، وعدها بقتل الملك شرط ان تطارحه الفراش، فقتله بعد اعترافه ودفنهما في الخلاء"[١١].

انتقم لغضبه وقتل من خانه، لكنه مازال في دوامة الشك بل زاد الامر سوء لدرجة ان تصل الخيانة عقر قصره وتحديداً ام اولاده، بمن سيثق في قادم ايامه؟

حتما هو لن يرحم أي خائن اخر مهما كانت صلته به ، فالسيف علاج الخونة، فعليه ان يكون يقظا في قادم ايامه لان الداء قد استشرى في ارجاء قصره، وهذه المرة مع ولي عهده ابنه قمران، فقد ضبطه الملك في فراشه ومع جاريته الصغيره "فتك" عندها تذطر ما قالته له جاريته شمس عندما علمت بعلاقته معها فسالته عن اسمها فاخبرها "فتك" فقالت له: ستفتك بك يوما ما، فتحققت توقعها وقرر انزال العقاب بولي عهده قمران، فامر به في سجن منفرد، اما فتك فقرار مصيرها محسوم، فالموت عقوبة الخونة مهما كانت علاقتهم بالملك، فاخذ جاريته في رحلة بعيدة "مسافة نصف نهار عن القصر ووصلا إلى منطقة احراش ، معروفة انها تأوي الافاعي الخطيرة، ..استخرج زجاجة سم من جيبه وأوقفها بمنتصف الاحراش ..:

اختاري طريقة موتك، اما تكرعين هذه الزجاجة دفعة واحدة، أو أقيدك هنا لتعصرك الافاعي وتصب سمها بجسدك، تتلوين ألماً، تزرق شفتاك، تتلوين...ثم تموتين.

هيا اختاري! وفي كلا الحالين سم.

...امسك بها بقوة وفتح فمها ثم افرغ قارورة السم كلها في فمها"[١٢].لتتحول إلى جثة هامدة لا حراك بها، وهو يتركها لمصيرها يدرك تماما ان داء الخيانة مازال في قصره ولن ينتهي بموت جاريته فتك، بل يتوقعه في اقرب الناس اليه وعليه ان يكون حذراً جداً مما هو آت ولاسيما انه قد نال من الكبر، ولم يعد بتلك القوة التي كان عليها سابقا، فغدر ذوي القربى اشدة مرارة من وقع الحسام المهند.

---

[١١] – المصدر نفسه، ص/٨٥

[١٢] – المصدر نفسه، ص/١٢١ .

هو يُدرك تماماً ان داء الخيانة قد تغلغل إلى عقل اولاده ولاسيما بعد اعلان زواجه من جاريته شمس لذا عليه توقع اسوء الاحتمالات وانتظار ما يظهرم من رد فعل عاطفي تجاهه، فالشعور بالظلم قد سيطر على فكر اولاده بعد ان حرمهم من ولاية العرش، وهذا العرش هو سبب تقاتل اولاده عليه، فغايتهم الاستيلاء عليه مهما كان الثمن.

لم يدم الاستقرار طويلا في قصر الملك فهذه المرة وقع الملك ضحية التامر عليه فبعد ليلة حمراء جمعته باحدى الجواري شرب كثيرا حتى نام بعد ذلك افاق على عالم مظلم وضيق رائحته كريهة فضلا عن رطوبته فعلم حينها انه في سجن انفراي بامر من ولده الاكبر ليقضي فيه بقية حياته[١٣].

آلت مقاليد الامور إلى ولديه الذين سعوا إلى تمزيق البلاد بان نشروا الفوضى والفساد، فتالم الملك وهو في جحره لسماعه هذه الاخبار عن طريق خادمه سلطان، فاقسم ان خرج من سجنه ليقتص من ولديه ويحرر مملكته من فسادها، فكان له ذلك فالتقى بولي عهده (قمران) مقيداً "فارتجف قلبه، كل بدنه ارتعش، ...لم يشأ ذبحه، طعنه في رقبته فهو يجيد المكان المميت، غرغر، جحظت عيناه، ..ثم فارق الحياة"[١٤]، لم تنطفأ غضبه بعد فمازال ولد الثاني حرا طليقا ويجب ان يموت بالخنجر الثاني الذي خصصه له، وقف امامه "ويداه مغلولتان إلى الخلف، وقدماه مطوقتان بالاصفاد.لم يتمالك نفسه، سحب الخنجر الثاني من النطاق وطعنه في بطنه:

هل تعرف معنى الوطن يا جبان؟

-الوطن يعني انا وانت وهولاء، ....ثم طعنه ثانية، جن الملك وهو يزيد الطعن هنا وهناك حتى مزق جسده"[١٥].

ان الملك ماهود يُدرك تماما ان الخيانة في مملكته لن تموت الا بقطع راس الافعى (زهران) ابن عدوه اريان وزيره السابق وزوج ابنته (ياقوت)، فكان له ذلك بعد تدبير وتنسيق مع ابنته التي استدرجته إلى الشَرَك المعد له مسبقاً فاجتمعا في قصره وفي غرفة نومه وقال له :"حانت لحظتك ايها الخائن.

ضربه في ظهره فسقط أرضاً، ثم أعطى بغدان الخنجر ليكمل دوره، أقسم أن يكون هو الفاعل، وأعطته ياقوت سكيناً كانت على الطاولة فاكمل عليه الطعن حتى اخر رقمق.

---

13 - يُنظر: المصدر نفسه، ص/١٩٩ .

14 - المصدر نفسه، ص/٢٢١-٢٢٢ .

15 - المصدر نفسه، ص/٢٢٤.

كان الموت جميلاً تلك اللحظة ومنصفاً"[١٦].

بموت زهران انتهى محور الشر وما عادت لاذرع الشرع اريان أي وجود في مملكة ماهود، فقد اجتثها جميعا.

فكرة التآمر:

حرصت الكاتبة على طرح فكرة التآمر في روايتها فهي المحرك الرئيس لاحداث الرواية، وقصدها من ذلك ان هذه الافة اذا ما سادت المجتمع لان هذه الافة تزرع الشك في نفس الشخصيات التي ستتعامل مع الاخر بمبدأ الشك وانعدام الثقة بالاخر، وهذا ما وجدناه في شخص الملك ماهود الذي صرح قائلاً "أشك في كل الاشياء في كل الناس حتى اقرب خليلة لي، لهذا لم اتزوج ولم تخطر ببالي فكرة الزواج لاني لا اريد ان انجب في مكان لا اعرف نفسي فيه، كل ما فيه اسئلة تدور في ذهني اية ذرية ستحمل لقب تخميناتي"[١٧]. مازال الشك يدور في راسه وكلما حاول نسيان الامر تبارد إلى ذهنه فكرة التآمر، فهو يُدرك تماماً ان عدوه (أريان) لن يكف عن ارسال الجواسيس لزعزعة استقرار المملكة بمساعدة الخونة من مملكة ماهود، ولم يتصور الملك ان الخونة هم من قصره واقرب الناس اليه، والاحداث اللاحقة ستكشف لنا تآمر هؤلاء.

حتما بدأ الشك بجاريته (سرمار) التي تحولت شخصيتها من مسالمة إلى عدائية بعد اعلان زواجه من جاريته (شمس)، فهو يخشى تآمرها مع"رئيس وزرائه السابق(أريان) فكلاهما يضمر الحقد الدفين في قلبه والنوايا السيئة له ولمملكته الجديدة وقصره الفخم الذي شيده واعاد من خلاله بناء هذه المملكة الفخمة"[١٨]، التي حرص على ان تكون مثالا يُحتذى به في العمران والاداب والفنون والخدمات وكل ما من شانه ان يعكس رقي هذه المملكة وتقدمها، وهو يعي في الوقت ذاته ان نجاح مملكته سوف يزعج الممالك المجاورة له لانهم يرون في نجاحه زوال ممالكهم التي بنوها على الظلم والاضطهاد واستعباد الرعية، فكان عليه ان يكون حريصا على مملكته وان يراقب بنفسه تحركات جاريته

---

16 – المصدر نفسه، ص / ٢٢٧.

17 – المصدر نفسه، ص/١٩.

18 – المصدر نفسه، ص/٦٣.

(سرمار)التي"أجزم على خيانتها مع وزيره بواسطة العبد الجديد والوسيط بينهما، وبين مملكته واتساع الحقد عليها واتساع رقعة التآمر"[١٩].

آمن الملك بفكرة التآمر وتبناها في عقله الامر الذي جعله يعيش حياة سوداوية لا صبح لها، فهو لم يعد يثق باقرب الناس اليه، فالكل اعداء في نظره، هو يثق بنفسه فقط بوصفه الملك فعليه ان يكون يقظا ويواصل المراقبة حتى تتضح حقيقة الامر خيانة وتامر ام محبة وولاء، فاول ضحايا التامر جاريته(سرمار) التي ضبطها مع العبد الجديد الوافد إلى قصره فقد اتضح"انه مبعوث"اريان"وجاريته كانت تخونه معه، وعدها بقتل الملك شرط ان تطارحه الفراش، فقتله بعد اعترافه ودفنهما في الخلاء"[٢٠].

ان قتل الجارية سرمار على يد الملك ماهود حتما ستكون له تداعياته السبية على اولادها(قمرا، نجمان) ولاسيما انها – سرمار – قد رسخت في ذهنهما ان اباهم الملك قد يعطي الحكم من بعده إلى ولده (بغدان) من جاريته شمس، وهذا الامر يكفي لترسيخ فكرة التامر في ذهنهما من اجل الاستيلاء على مقاليد السلطة مهما كان الثمن فضلا عن رغبتهم الثار من قاتل والدتهم (سرمار) كل هذه العوامل قادت الاحداث بسرعة نحو التغيير، في المقابل نجد الملك ماهود قد سيطر الشك على تفكيره"شك، ولا تستثني أحداً، أو تستبعد التآمر، استمر، إكنس الثقة من دارك وشكّ بالجميع"[٢١]، ان هذه الحالة التي يمر بها الملك تجسد صراعا فكرياً عنيفاً تعيشه اسرة واحدة لا شي يجمعها سوى المكان الذي اضحى مكانا معاديا.وهذه الاحتقان يحتم على طرفي الصراع استباق الخطوات للظفر بعرش المملكة، واستثمار الاخطاء التي يقع فيها اطراف النزاع، وفي ذات مساء"حين نامت العيون وخفت اضاءات الغرف تسلسل قمران...إلى غرفة نوم أبيه، وقد تركت له فتك الباب مواربا"[٢٢]عندها جن الملك وارتعشت يداه واقسم على قتل فتك وارسل ابنه إلى سجن مظلم، وطلب من"حارس السجن

---

[19] – المصدر نفسه، ص / ٨٣.

[20] – المصدر نفسه، ص/ ٨٥.

[21] – المصدر نفسه، ص/ ٩٢.

[22] – المصدر نفسه، ص/ ١١٨ .

ان لا تاخذه رأفة بالسجين قمران ويدخل اليه الماء والاكل مرة واحدة في اليوم تكفيه لسد رمقه"(٢٣)، بات الان الملك ماهود مهموما مثقلا بما آلت اليه الامور ولن تتوقف عن الاحتدام، فنصف همه "خيانة محظيتيه وابنه، والنصف الاخر الدول المجاورة وتحالفها مع اعدائه طمعا بالسلطة والثراء."(٢٤)

وهذه القسوة من الاب – الملك ماهود – تجاه ولده قمران لم تكن نباعة من قلب قاس وانما لغاية تاديبية وما ان شفعت له اخته ياقوت حتى اطلق سراحه وقربه من مجلسه لكنه سرعان ما تردد إلى قصر عدوه أريان بحجة زيارة اخته هناك وبعد ايام قليلة طلب قمران الزواج من ابنة أريان، عندها اتضح الامر جليا للملك ماهود "الالتفاف عليه وعلى المملكة من جانب اسرة الملك وفي عقر داره ستكون المؤامرة"(٢٥)، بعدها بايام قليلة تشاجر الاخوان "حول الاحقية، ومن له ولاية العرش، كل يتهم الاخر حتى فضحهما لسانهما، واتضح ان كل منهما أسس حزباً له، ...اقترب الامير نجمان من اخيه صائحاً:

أنا أحق منك على الاقل لم أخن أبي وأنام مع محظيته في غيابه.

أخرست الملك المفاجأة وشل قدميه هول ما سمع..لغة جديدة لم يسمعها من قبل في قصره شجار بحضوره، وصوت عالٍ دون احترام لوجود ما الذي حلَّ لولديه!!"(٢٦).

حاول الملك اجراء الحفلات في قصره لتغيير النفوس المضطربة محاولة منه لاجراء تغيير يتلوه اجراء ضروري لاحكام السيطرة على قصره ومملكته لكنه هذه المرة اصبح ضحية مؤامرة ولديه فبعد ليلة حمراء شرب فيها كثيرا استيقظ بعد ذلك ليجد نفسه في قعر مظلمة ضيقة لا تسمح له بمد ذراعيه فضلا عن الرطوبة والرائحة الكريهة ادرك يقينا انه في سجن مظلم اصبح مقره الجديد بعد ان آلت السلطة إلى ولديه(٢٧).

الفوضى:

---

23 – المصدر نفسه، ص/١٢٣.

24 – المصدر نفسه، ص/١٢٨.

25 – المصدر نفسه، ص/١٦١.

26 – المصدر نفسه، ص/١٦٥.

27 – يُنظر: المصدر نفسه، ص/١٦٩.

كثيرة هي الصفات التي يتسم بها سكان الاماكن الديستوبية وكلها سلبية متداخلة مع بعضها البعض، واذا ما بحثت عن السبب الرئيس لانتشار هذه السلبيات في أي مجتمع ديستوبي ستجد الفوضى بوصفها علامة فارقة اذا ما وجدت في أي مجتمع فاعلم انه مكان سلبي – ديستوبي- فشيوعها يرسخ انعدام النظام فلو كان موجودا لما سادت هذه الافة الهادمة في المجتمع، وفي رواية (آن) يتجلى لنا بوضوح شيوع الفوضى في مناحي الحياة كلها ولاسيما الاجتماعية "فالناس صاروا اعداء الناس، الصديق ضد الصديق، لم يتمسكوا بأصالتهم السابقة، لم تعد تجمعهم العاطفة بل يجمعهم الانتقام لذا صاروا صيداً ثميناً للمغرضين"(٢٨)، حتى علاقة الجار بالجار التي اوصى بها الدين الاسلامي الحنيف قد انقطعت وتحولت إلى خصومة ندية كل منهما يسعى إلى اسقاط جاره بما يمتلكه من وسائل ودسائس مختلفة "باغراء ضعفاء النفوس الذين اشتروهم بالمال والوعود بمناصب كبيرة، ...فصارت المملكة تطوف فيها الثعابين من كل حدب وصوب وتتناسخ كل يوم تسلخ جلودها القديمة لتظهر بملمس ناعم تماشياً مع الجهة التي تزودها بالمال"(٢٩)، اما الفكر فهو الاخر قد ناله الاضطهاد فقد "سُجن بكهوف طارئة وانتشر فكر الظلام والكراهية والمرض والاخلاق الفاسدة والنزعة المادية المُشبعة بالغباء"(٣٠)، عندها ادرك الملك يقيناً موت السعادة في مملكته وحل ملحها الشقاء والعذاب، فلكل فرد من مملكته نصيبه(٣١)، بعد ان كانت المملكة رمز الجمال والبأس والشكيمة "الممتلئة بروح النقاء، لعب الاطفال في الحارات، مجالس اللهو والشاي ، نسمة الابداع الالهي، ضحكة البروق والاشعاع"(٣٢)، فلم يعد يملك من امره الا الدعاء لارجاع مملكته إلى ما كانت عليه فهو وسيلته وسلواه.

حيلة ضعيفة لا تغير من فوضوية الواقع السوداوي، فبين الحين والاخر "يُشاع عن سلسلة جرائم مقصودة، وقتل بابشع الصور والتنكيل بابناء الشعب ما يُثير العجب"(٣٣)، فاولاد الملك سعوا إلى تغيير

---

28 – المصدر نفسه، ص/١٢٨.

29 – المصدر نفسه ، ص/١٢٩.

30 – المصدر نفسه، ص/١٢٩.

31 – يُنظر: المصدر نفسه، ١٣٧.

32 – المصدر نفسه، ١٤٠.

33 – المصدر نفسه، ص/١٦٧.

الايجابيات التي حرص الملك على ترسيخها في المجتمع ، وتشويهها إلى درجة انهم قد حرموا المجتمع من كل مباهج الحياة[٣٤].

قد يُحسن البعض ممن رفضوا حكم الملك ماهود الظن بحكم ولديه، ولاسيما بعد وعودهم الرنانة بتغيير الوضع نحو الاحسن، واذا به ينحدر نحو الهاوية المظلمة دون أي بصيص امل، فهذا الحارس الامين يخبر الملك وهو في معتقله المظلم بما يجري في مملكته " لا تتخيل ما يجري في المملكة سيدي، الابناء تقتل الاباء والاخوة تحفر بئر الموت بيدها لباقي الاسرة طمعاً في المال..

كيف يحصل هذا أين الاميران؟

يحصل بتوجيه منهما..."[٣٥].

انزعج الملك كثيرا مما سمع أيعقل ان تتحول مملكته إلى غابة تتصارع فيها النفوس الخبيثة سعياً منها لافتراس الضعفاء والهيمنة على اموال الناس؟ انها الفوضى التي تاكل الاخضر واليابس الابيض والاسود العاقل والجاهل، فلم يكتفوا بذلك مولاي الملك بل تحولت المملكة إلى مرتع للفساد، "فالاوساخ تملأ المملكة، والدور المتهدمة، والقطط والكلاب السائبة تبحث في المزابل عن الطعام مع الاطفال والشيوخ والمعوزين. استقبلوا كتباً وكتاباً لا علاقة لهم بوعيك سيدي كتب تلتهم عقول الناس وتحجرها اكثر مما هي عليه من تحجر.

سادت الاخلاق الفاسدة ، مولانا ، والنقصان والدونية"[٣٦] فضلاع ن استفحال الشعوذة والمشعوذين وسيطرتهم على عقول البسطاء من سكان المملكة بما يبثونه من خرافات واكاذيب القصد منها استدراج هؤلاء لانتزاع اموالهم من جيوبهم رغم حاجتهم اليها[٣٧].

حزن الملك كثيرا واصابه الياس فضلا عن وجع قلبه لما سمع من خادمه مصباح عن احوال مملكته، فهو الان مقيد ملقى في قعر مظلمة لا يعرف مصيره فراى حشرة تسلقت على ساعده الايمن:

---

34 – يُنظر: المصدر نفسه، ص/١٦٧.

35 – المصدر نفسه، ص / ١٧٧.

36 – المصدر نفسه، ص/١٧٨.

37 – ينظر: المصدر نفسه، ص / ١٧٨.

"أنت اشرف من الامراء فوق سطح الارض، فهؤلاء الرجال تشمئز منهم نفسي لما سمعته من أفعالهم، شبح الجريمة يطوف في مملكتي أيتها الحشرة، شبح يلتهم فضائل شعبي وطيبه ولا يلتهم قبح نفسه"[38].

مازال الحارس المطيع لسيده ينقل له اوضاع المملكة بادق التفاصيل المؤلمة التي حرص الملك على سماعها رغم مرارتها ، فهو سلوة له مما هو عليه وفي الوقت نفسه يحرص على متابعة احوال مملكته المسروقة منه عله يجد في عقله علاجا لها بوصفه المؤسس لهذه لمملكته وادرى الناس بما تحتاجه المملكة من علاجات ناجحة وناجعة، "ماذا عساني أقول وأنا أنقل اليك أسوأ الاخبار لكن الواجب يُحتم عليَّ إطلاعك بكل ما يدور....

كثر اللواط والزنا السري والشذوذ أكثر من السابق، بفعل الكبت الجنسي وعدم تمكن الشباب من الزواج"[39].

ادرك الملك ان الفوضى قد عمت نواحي الحياة كلها دون استثناءولاسيما الجانب الاخلاقيفلم يعد باستطاعة الشباب الزواج ممن يحبون وهذا الامر يُسبب فسادا عظيماً(ذكر الاية)، فطلب الماك من خادمة مواصلة الكلام عله يجد ما يسر سماعه عن نواحٍ اخرى، "ألا تريد استكمال الحديث؟

– حسناً الاحتياجات اليومية دائماً في ارتفاع، مثل الخضر والرز والخبز، لعدم توفر الحصة اللازمة للشعب، وهذا سبب للنهب، الجوع كافر"[40].

تألم الملك كثيرا وغضب غضباً شديداً الامر الذي دفعه إلى نعت السارقين لمملكته بـ "أيها الزناة ماذا فعلتم بمملكتي!!"[41]

استدرك خادمه المطيع (مصباح) الموقف محاولة منه استفراغ غضب الملك قائلاً " لم ارسم لك صورة مظلمة مولاي، إنما هي الحقيقة، ورغبت الاطلاع عليها، لعل الزمن يقف معك وتعيد لنا الهيبة كلها أرضا وشعباً.اهملت الشوارع وعلتها الازبال، قلت الخدمات، كثرت الاوحال والاطيان"[42].

---

38 – المصدر نفسه، ص/١٨٢ .

39 – المصدر نفسه، ص/١٩٢.

40 – المصدر نفسه، ص/١٩٣.

41 – المصدر نفسه، ص/١٩٤.

42 – المصدر نفسه، ص/١٩٤.

مازال الالم ينتشر في فكر الملك ويستري سريعا بما يسمع من اخبار مؤلمة، فبادر بالسؤال عن الوضع الاقتصادي لمملكته علىه يكون احسن حالاً مما سواه وقد نجا من الفوضى، فاجب مصباح:"لم تعد صناعة الحرير، والالبسة مثل الاول، والشراء من ممالك بعيدة بأثمان باهضة، شُلت الحركة الشرائية وركد اقتصاد المملكة، هذا جعل الشباب لا يستطيعون شراء بيت مستقل"[٤٣]، هذا حال الشباب في مملكتك مولاي، اما بالنسبة للنساء فقد ركبن"موجة شراء الملابس والدهون الغالية للتفاخر بها، مما شكل تمايزاً اجتماعياً واضحاً.

كثر المتسولون والمتسولات بسبب الفقر وعدم تقديم الرعاية للطبقات الفقيرة"[٤٤].ادرك مصباح انه قد أثقل على الملك ماهود بحديثه هذا فاراد التوقف، فرفض الملك وطلب منه الاستمرار:

"ارجوك أكمل لا أقيم وزناً لهولاء الانذال، ساغير الامور كلها ، وبالصبر أحل ما خُرِّب ودُمِّر، أكمل.

-الشخصية في مملكتنا تميل للعدوانية بطبيعتها، فكل بيت يملك سلاحاً يُقاتل به مع قبيلته، أو للدفاع الشخصي، لذا ترى المعارك مستمرة بينهم وأحياناً على أشياء تافهة وتتطور بين افراد البيت أنفسهم"[٤٥].

جميل هذا التفاؤل الذي آمن به الملك، وقوية جدا عزيمته واصرار على اصلاح ما تضرر في مملكته مهما كان بشعاً وملوثاً، فهو بما يمتلك من خبرة وحكمة ومعرفة وثقافة واسعة يستطيع اصلاح كل شي، بهذه القوة اصر على مواصلة الحديث مع خادمه مصباح لمعرفة المديات التي وصلت اليه الفوضى في مكلته، فقال له مصباح:"الرشوة صارت محللة في المملكة، كما السرقة ونهب الاموال والاعراض والدور..خزانة الدولة فارغة آلان مولاي، .....كل الحياة أصبحت عمياء، عمياء لا علاج لها سوى خروجك من هنا"[٤٦].

وصف المكان الديستوبي:

---

43 – المصدر نفسه، ص/١٩٥.

44 – المصدر نفسه، ص/١٩٥.

45 – المصدر نفسه، ص/ ١٩٦.

46 – المصدر نفسه، ص/٢٠٥-٢٠٧.

يُعد المكان عنصرا بنائياً مهما من مجموع العناصر البنائية الاخرى، ولهذا العنصر البنائي اثر مباشر في الشخصيات الروائية التي تتفاعل مع الامكنة التي تتواجد فيها بحسب الدور الذي تُؤديه سلبا أو ايجابياً، فاذا كانت علاقتها ايجابية مع المكان اصبح مألوفا لها – يوتوبياً – أما اذا كانت علاقتها سلبية اصبح المكان بالنسة لها معادياً – ديستوبياً -، علما ان هذه العلاقة قد تتبدل فيها الادوار، فالمالوف قد يتحول إلى معادي، والمعادي يتحول إلى مألوف، وهذا ما رصدناه في هذه الرواية، فمملكة ماهود الجديدة التي قدم اليها بعد تركه مملكته القديمة لم يألفها بل وجدها خربة لا أُلفة فيها فهي مكان ديستوبي، "كان الباب موارباً، لمكان مهجور، بدا كأنه قصر كبير ونال منه الزمن بما ناله من هدم..لا يسكن هذه الدور غير الاشباح..لذلك ينفر الناس من الاقتراب منها، الا السحرة"[٤٧]. لكنه تحدى الواقع الجديد وعملا مجتهداً "لم تعد الخيالات مجرد تهيؤات، هو الان أمام قصر الاشباح وعليه مواجهة الامر الواقع"[٤٨]"أختار بنائين على قدر من كبير من الخبرة، شيد القصور، وشق الترع والممرات النهرية.

عالم اخر، قال عالم آخر، ساصنع عالماً من الجمال، ...أعطى اوامره لاعادة ازهار المدينة، وأمر بارسال رسل للمدن والممالك المجاورة لعمل تعاون مشترك بينهم"[٤٩]حتى أصبحت من افضل الاماكن فتحولت إلى منارة مشرقة الكل يُحب الذهاب اليها بما فيها من بنى تحية لا يوجد مثيلها في أي مملكة أخرى واستمرت بعطائها حتى اصابها الدمار والخراب على يدي ولديه اللذين حولا مملكة ابيهم إلى ماكن ديستوبي ينماز بالفوضى في مناحيها كافة، فعشش فيها الفساد والخراب"الاوساخ والازبال تملأ المملكة، والدور المتهدمة، والقطط والكلاب السائبة تبحث في المزابل عن الطعام مع الاطفال والشيوخ والمعوزين، ...سادت الاخلاق الفاسدة مولانا، ....حتى الاماكن التي نشأنا عليها وعرفناها منذ أن رأت أعيننا الدنيا، وسعيت مقامك وبإرشاداتك على تعمير كل شي ..أصبحت مجرد مزبلة للقطط والكلاب"[٥٠].

---

[47] – المصدر نفسه، ص/٣٩.

[48] – المصدر نفسه، ص/٣٩.

[49] – المصدر نفسه، ص/٤٩.

[50] – المصدر نفسه، ص/١٧٨-١٧٩.

إنَّ مرارة الالم التي شعر بها جراء تحول مملكته إلى مستقر ديستوبي تشيع فيه الفوضى أنسته مكانه الديستوبي الذي آل اليه بعد انقلاب اولاده عليه، فهو الان يقبع في جُحر مظلم لا يُسعفه بمد يديه وقدميه، فضلا عن رطوبته ورائحة العفن المنتشرة فيه، فهو يعي تماما مسؤوليته امام مملكته وشعبه، وعلى عاتقه تقع مسؤولية تغيير الوضع إلى الاحسن، فمن رحم المعاناة يُولد الامل، هذا كان شعار الملك للنهوض بمملكته من جديد.

الخاتمة

أنهيت بحمد الله تعإلى بحثي هذا واتماما للفائدة فاني اوجز أهم النتائج التي توصلت اليها:

- اتضحت ملامح الديستوبيا في رواية (آن) في صور كثيرة اهمها(الموت، التآمر، الخيانة، الفوضى).
- تجلى لنا في ضوء دراستنا لهذه الرواية مقدرة الكاتبة على تشكيل مكان ديستوبي من صنع خيالها، جمعت فيه أخطر الآفات التي تدمر المجتمعات وتحولها من إيجابية إلى سلبية.
- تبنت الكاتبة فكرة التآمر في هذه الرواية وعدتها المحرك الرئيس لأحداث الرواية، فتولد عن التآمر الخيانة التي كان ثمنها القتل.
- أجادت الكاتبة في رصد تحول الشخصيات من سلوك إيجابي إلى سلبي وأثر هذا التحول على المكان الذي تحول هو الآخر من يوتوبي إلى ديستوبي.
- بُنيت الرواية بلغة رصينة متماسكة لا ركاكة فيها ولا ابتذال، فكل كلمة فيها تؤدي غرضها الدلالي داخل الرواية.

المراجع والمصادر:

١. د.أسامح محمد البحيري، معجم المصطلحات الادبية والنقدية، دار النابغة المصرية للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ١٤٤٢هـ – ٢٠٢١م.

٢. فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، مجلة اضاءات نقدية، (فصلية محكمة)- السنة الثامنة، ع٢٩، آذار٢٠١٨م.
٣. كامل شياع، ترجمة: سهيل نجم، اليوتوبيا معياراً نقدياً، الطبعة الاولى، دار المدى، ٢٠١٢م.
٤. لالاند، ترجمة: خليل احمد خليل، موسوعة لالاند الفلسفية، ج٢، بيروت، عويدات، ط٢، ٢٠٠١م.
٥. مجلة دراسات أدبية، مشهديات الديستوبيا في رواية (جماليكة آرابيا) احلان بن الشيخ، ع٦، ٢٠١٨م.
٦. مجلة فكر الثقافة، الفوضى والشر في ادب المدينة الفاسدة، ع٢٥، يونيو، ٢٠١٩م.
٧. وفاء عبدالرزاق، رواية آن، دار أفاتار للطباعة والنشر، ط٢ ، ٢٠١٩ م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

إعادة تصور دور الأدب في الحد من الأزمات المجتمعية: دراسة حول الشباب والأيديولوجيا

د. جاويد نديم الندوي*

الملخص:

تشهد المجتمعات العالمية حالة من القلق والاضطراب المتفاقم نتيجة انتشار ظروف اجتماعية ونفسية معقدة، تؤثر بشكل خاص على الشباب، الذين أصبحوا الأكثر تأثراً بهذه التحديات. تشير التقارير الإعلامية إلى تفاقم هذه الظواهر، التي تتجلى في أزمات مثل إدمان المخدرات، الانتحار، والانحرافات الأخلاقية. يعزى هذا الوضع إلى عوامل تاريخية وأيديولوجية، لاسيما الصراع بين الشيوعية والرأسمالية خلال القرن العشرين. ركزت الشيوعية على الاقتصاد المركزي مع إغفال المشاعر الإنسانية، بينما استغلت الرأسمالية العواطف كأداة تجارية، مما أدى إلى تهميش القيم الإنسانية وتدهور الروابط الاجتماعية. نتيجة لذلك، عانى الأفراد من شعور بالفراغ الروحي والاضطراب النفسي، مما أعاق قدرتهم على مواجهة هذه الأزمات في ظل هيمنة النزعة المادية. يقترح البحث إعادة النظر في دور الأدب كأداة لتهذيب النفوس وتعزيز القيم الأخلاقية، حيث يمتلك الأدب القدرة على معالجة العواطف وإعادة صياغة الوعي الإنساني. من خلال استعراض نماذج تاريخية، يبرز الأدب كوسيلة فعالة لتحقيق التوازن النفسي والاجتماعي، مما يسهم في بناء حياة أكثر نقاءً واستقراراً.

الكلمات المفتاحية: الأدب – الشباب – المشاكل الاجتماعية– المادية – القلق، الشيوعية، الرأسمالية، المخدرات – الانتحار – الصدق – الأمانة – العدالة – الشمولية – التقدم – التربية

تمهيد

يُعد الأدب منارة فكرية تُضيء دروب المعرفة، موجهةً النفوس نحو التأمل والإصلاح. فالأدباء، بوصفهم رواد الفكر وأصحاب القلم، يسهمون بأفكارهم ومواقفهم في إثراء الحياة الثقافية

---

* الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية، جامعة مولانا آزاد الوطنية بحيدراباد، الهند

والاجتماعية. إذ يمتلكون القدرة على استيعاب ديناميكيات العصر وتحدياته، موجهين جهودهم نحو تعزيز رقي المجتمعات وتنوير العقول. ومع ذلك، واجه الأدب في العصر الحديث تحديات جمة، حيث سعت أيديولوجيات متباينة إلى توظيفه لخدمة أهدافها. في هذا السياق، برزت الشيوعية والرأسمالية كنظرتين عالميتين متصارعتين، حاول كل منهما تشكيل الوعي الجمعي وفق رؤيتها وأولوياتها، مما أثر على طبيعة الإنتاج الأدبي ودوره في المجتمع.

الأدب في العهد السوفيتي: التعددية والرقابة

شهدت العشرينات من القرن العشرين في روسيا تنوعًا ملحوظًا في الاتجاهات الأدبية، بهدف دعم فكرة استيلاء البلاشفة على السلطة عام ١٩١٧. تحول الأدب في ظل النظام السوفيتي إلى أداة دعائية تخدم أهداف الدولة، وانقسم إلى تيارين رئيسيين: الأدب الرسمي والأدب غير الرسمي. كان الأدب الرسمي خاضعًا بالكامل لتوجيهات الدولة، بينما لم يُسمح بنشر الأدب غير الرسمي إلا بعد موافقة الجهات الرسمية، وكان أي عمل يتعارض مع سياسات الحزب يُرفض بشكل قاطع. فرضت الرقابة المشددة قيودًا صارمة، حيث كانت المؤسسات تراقب الأعمال الأدبية، وتُعاقب المخالفين بالسجن. ورغم هذه القيود، استمر الكتاب في إنتاج أعمال تعبر عن أفكار معارضة أو معقدة، متحدين توقعات الحزب الشيوعي الذي دعا إلى إنتاج أدب يتماشى مع النظريات الشيوعية، بهدف صياغة "الإنسان السوفيتي الجديد"، واصفًا الكتاب بـ"مهندسي النفوس البشرية".

تضمن الأدب غير الرسمي نوعين: الأول، تقليد أدبي أنتج بعضًا من أبرز أعمال القرن العشرين واستمر حتى انهيار الاتحاد السوفيتي؛ والثاني، أعمال كُتبت داخل الاتحاد السوفيتي، شملت نصوصًا متداولة بشكل غير قانوني، أو مُهربة للنشر خارجيًا، أو مؤلفات ظلت حبيسة الأدراج، ولم تُنشر إلا بعد عقود، وهي ما يُعرف بـ"الأدب المتأخر". غالبًا ما فقدت الأعمال الرسمية شعبيتها بمرور الوقت، وبقيت، حتى عند قبولها اسميًا، بعيدة عن اهتمام الجمهور. من الناحية الأدبية، تفوق الأدب غير الرسمي على نظيره الرسمي في القيمة الفنية والتأثير، وهو ما يتضح من خلال جودة الأعمال وتأثيرها الثقافي.

الأدب في ظل الرأسمالية: تحديات التسليع والعولمة

الرأسمالية نظام اقتصادي يقوم على الملكية الخصوصية لوسائل الإنتاج، ويستهدف تحقيق الأرباح كمحرك أساسي. تطور هذا النظام عبر مراحل تاريخية، متسمًا بمبادئ أساسية تشمل الملكية الخاصة، السعي وراء الربح، تراكم رأس المال، التنافس السوقي، تسليع العلاقات والموارد، العمل الأجير، والتركيز على الابتكار والنمو الاقتصادي.

أثرت هذه المبادئ بشكل عميق على الأدب، إذ واجه تحديات كبيرة نتيجة تفضيل الأولويات الاقتصادية على القيم الإنسانية والثقافية. كما أسهمت العولمة، التي تُعرف بمجموعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي بدأت في السبعينات من القرن العشرين، في إعادة صياغة الدراسات الأدبية. فقد دفع هذا التحول النقاد إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقات محددة، متأثرة بنظريات تطورت ضمن الأطر الرأسمالية. نتيجة لذلك، تأثر الأدب المعاصر بقوة بهذه الديناميكيات، مما أدى إلى إعادة تشكيل دوره ووظيفته في ظل هيمنة التسليع والتوجهات الاقتصادية، وقد اكتسبت زخما كبيرا بعد نهاية الحرب الباردة[1].

فظهر شد وجذب، وصراع شرس للسيطرة على موارد الاقتصاد عن طريق صياغة الذهن العالمي والمعاهد الفكرية في إطار اقتصادي منشود. ولكن أنجب هذا التنافس حالة من الاضطراب والكبَد والعناء في المجتمع. فتعقد أسلوب العيش حتى تأثرت به المشاعر، وتوترت الأحوال العاطفية، وتدهورت العلاقات الأسرية والروابط الاجتماعية، واشتدت ردود الفعل تجاه الضغوط ومهارات التأقلم، وكذلك تفاقمت الآلام الداخلية في الجسد والذهن والعاطفة، وتزايد التفكر العميق في الفرص التعليمية، وأهداف الطموح، وإمكانيات التقدم، إلى جانب التأمل في فرص الحصول على مكافآت الحياة، والوصول إليها، وما إلى ذلك.

تشهد المناقشات المعاصرة اهتمامًا متزايدًا بأنماط الحياة وأساليب العيش في ظل التطورات العلمية والتقنية، مع التركيز على إعداد الشباب والجيل الناشئ للمساهمة في بناء عالم القرن الحادي والعشرين. ومع ذلك، تكشف الواقع عن تحولات سلبية مقلقة، تتجلى في تقارير إعلامية تسلط الضوء على أزمات ذات أبعاد اجتماعية، أخلاقية، نفسية، وصحية. تؤكد الإحصاءات خطورة هذه الظواهر، التي أصبح الشباب ضحاياها بشكل خاص، رغم ما يتمتعون به من تقدم معرفي واطلاع

[1] Liam Connell and Nicky Marsh, “Literature and Globalization”, Routledge, 2011, p. xiv.

واسع على قضايا العالم. يطرح هذا الوضع تساؤلات جوهرية: ما الذي ينقص الشباب؟ وما العناصر التي غابت عن حياتهم لتؤدي إلى هذه الأزمات؟ بينما أبدى المؤلف المعروف شاشي ثارور[٢] عن حزنه وقلقه على هذه الظاهرة المخزية. فهو يعرب عن أساه حول إدمان المخدرات في معشر الشباب. فيتطلب المضاعفة في المجهودات نحو تعليم الشباب على أسلوب مؤثر لوضع الحد على تزايد نسب الجرائم[٣].

إدمان المخدرات

تُعد قضية إدمان المخدرات قضية اجتماعية ونفسية بقدر ما هي قضية طبية، وللتغلب عليها لا بد من تضافر الجهود بين العلماء والمفكرين والأسر، إلى جانب الهيئات الحكومية وقادة المجتمع.

تُعرف ولاية كيرالا بكونها منارة في مجالات التعليم والصحة والتقدم الاجتماعي، وتتمتع بمعدلات مرتفعة في القراءة والكتابة مقارنة بولايات الهند الأخرى. ومع ذلك، فإنها اليوم تواجه أزمة تهدد بطمس إنجازاتها وتقويض مكتسباتها .فلم يَعُد وباء المخدرات مقتصراً على المدن والمراكز الحضرية، بل امتد إلى القرى النائية والهادئة. وترد الأخبار يوميًا عن حالات تعاطٍ من مختلف أنحاء الولاية، ما أدى إلى تدمير حياة الأفراد، وتفكك الأسر، وتراجع النشاطات الاجتماعية .وقد أثارت التقارير التي تشير إلى تزايد نسبة التعاطي وتصاعد الجرائم المرتبطة به موجة من القلق والصدمة في كافة أرجاء كيرالا.

ولمواجهة هذه الأزمة مواجهة حقيقية، لا بد من وضع استراتيجية شاملة تجمع بين التعاطف والتوعية والتعليم، إلى جانب تطبيق القانون والإجراءات التأديبية بشكل حازم ومنظم.

تشير المعطيات من التقارير الأخيرة إلى صورة متشائمة، فقد سجلت الولاية ٢٧٧٠١ حالة، بموجب قانون المخدرات والمؤثرات العقلية عام ٢٠٢٤[٤]، وهو ما يزيد عن ثلاثة أضعاف عدد حالات تعاطي المخدرات في البنجاب، وهي ٩٠٢٥ حالة، في حين تعتبر البنجاب تقليديا مركزا رئيسيا للمخدرات في الهند، فالآن تجاوزت ولاية كيرالا الولايات الآخرى من الهند، بأعلى معدل لحالات تعاطي المخدرات، حيث بلغ ٧٨ حالة لكل مائة ألف نسمة عام ٢٠٢٤، مقارنة بـ٣٠ حالة في البنجاب.

٢. شاشي ثارور أديب وعضو سابق لمجلس النواب الهندي نيابة عن مدينة تريويندرام في كيرالا، وألف ٢٤ كتابا، حاز على جائزة ساهيتيا أكاديمي.
3 Shashi Tharoor, “Kerala’s Drug Crisis: A call for collective action”, Editorial, The New Indian Express, Hyderabad, April 11, 2025.
4 Narcotic Drugs and Psychotropic Substances Act, 2024.

على مدار السنوات الأربع الماضية سجلت ولاية كيرالا ٨٧١٠١ قضية متعلقة بالمخدرات، بزيادة قدرها ١٣٠ في المائة عن السنوات الأربع السابقة. وتتأثر جميع المناطق بهذه الظاهرة. وارتبطت ٣٠ قضية قتل في الشهرين الأولين من هذا العام، من أثر تعاطي المخدرات. وهو ما يعادل نصف إجمالي جرائم القتل في الولاية. لم يعد تعاطي المخدرات محصورا في الفئات المهمشة من المجتمع، بل امتد إلى المدارس والجامعات وأماكن العمل أيضا مما يهدد مستقبل الجيل الناشئ. وقد غمرت المخدرات الاصطناعية والمؤثرات العقلية أسواق الولاية. ومما يثير القلق أن البيانات تشير إلى ارتفاع حاد في عدد الحالات التي تشمل القاصرين والمتعاطين لأول مرة، مما يؤكد خطورة الوضع. ففي أسبوع واحد فقط هذا العام بين ٢٢ فبرائر وغرّة مارس، نفذت فرقة العمل الخاصة ٢٧٦٢ عملية ضبط المخدرات، وألقت القبض على ٢٨٥٤ مشتبها.

والحقيقة أن العواقب وخيمة من مضاعفات صحية وتصاعد في معدلات الجريمة إلى درجة وصمة العارالاجتماعية واضطرابات الصحة النفسية. ومع ذلك، فإن النهج الحالي المتمثل في حملات المداهمة بشكل متفرق، ومبادرات إعادة تأهيل رمزية، وجهود التوعية مع قادة المجتمع، كلها عوامل تدفع المهتمين إلى توحيد الجهود لرفع مستوى الوعي بمخاطر البلاء وأثرها في مستقبل القوم والأمة. فينادي الوضع الآن بعقد قمة شاملة تضم أصحاب العلم والفكر والنشطاء والقادة من صفوف مختلفة من المجتمع لمكافحة هذه المصيبة.

يجب معالجة المشكلة من جذورها، بدءأ من المدارس والكليات، ويجب توعية الطلبة من نتائجها المدمرة عن طريق التعليم الشامل حول إساءة استخدامها. ويمكن دمج المعلومات عن هذه المواد في المناهج الدراسية، لتزويد الشباب بالمرونة اللازمة، نحومقاومة ضغوط الأقران واتخاذ قرارات مستنيرة لتجنب الإدمان.

هذا وضع ظهر أمامنا رغم الإتقان في العلوم والمعارف. ولكن هناك تساؤلات، لاتزال تصر، ولايمكن الإغماض عنها، وهي حول وجود العوامل والأسباب التي فتحت الأبواب لامتداد مخالب هذه البلية. ينبغي للمرء هناك الاعتراف بحقيقة الأمر أن الناشئين والمراهقين لم يتيسر لهم الوصول إلى النصوص التي تجعلهم القادرين على التمييز بين الخير والشر، وبين النافع والضار. إنهم تلقوا التعليم حسب ما وضعت المناهج الدراسية على أساس المتطلبات للتقدم المادي دون العناية بالمتطلبات

الروحية والخلقية التي لها دور أفضل في توطيد العلاقات الاجتماعية. لأن الإنسان تم تكوينه من جسد وروح، فهو يستمد سعادته وراحته من انبساطه روحيا. وليس الجسد الذي نجده بشكل محسوس إلا هيكلا تتصرف فيه الروح. فيبدو هذا الجسد فرحا مطمئنا إذا نالت الروح سرورا، ومنكسر النفس ومغتما إذا باتت الروح مضطربة. ففي نظام التعليم العصري قلما يبذل الاهتمام بالدروس الروحية فيعاني الشباب من حالة الإجهاد والتوتر الذهني أو العاطفي. فيفقدون القدرة على التحكم بالنفس. هذا هو السبب وراء ارتفاع حالات الإدمان وتزايد معدلات الانتحار بين الشباب. من أجل ذلك قامت المحكمة العليا الهندية بتعيين المجموعة العاملة لاتخاذ الإجراءات في مقاومة العوامل التي تفضي الشباب وخاصة الطلبة إلى ارتكاب الانتحار.

أحداث الانتحار

قرر الاجتماع الثاني لفريق العمل الوطني المعنى بالصحة النفسية للطلاب ومنع الانتحار في مؤسسات التعليم العالي[5]، الذي عقد في نيو دلهي، تشكيل ثلاث فرق عمل تعنى بالمهام المختلفة الموكلة إليها. وذكرت وزارة التعليم الاتحادية في بيان لها أن المجالات الرئيسية التي تركز عليها هذه الفرق تشمل تحديد الأسباب الرئيسية المؤدية إلى انتحار الطلاب، وتحديد فعالية اللوائح والسياسات الحالية المتعلقة برعاية الطلاب والصحة النفسية، واقتراح إصلاحات لتعزيز الأطر المؤسسية وتهيئة بيئة أكاديمية داعمة[6].

يعتبر الضغط الأكاديمي والتمييز والأعباء المالية، والوصمة المرتبطة بالصحة النفسية من الأسباب الرئيسية لانتحار الطلاب، كما تشمل مهام فرق العمل جمع التقارير السابقة ومراجعتها، ودراسة القوانين السارية، ووضع منهجية لتصميم الاستبيانات. شكلت المحكمة العليا فريق عمل وطني برئاسة القاضي رافيندرا بهات، وهو قاضي المحكمة العليا السابق، إلى جانب الخبراء الآخرين من مختلف المجالات، كالأعضاء للمناقشة وتداول القضايا المتعلقة بمشاكل الصحة العقلية بين الطلاب، والوقاية من حالات الانتحار في المؤسسات التعليمية، والتوصية بالتدابير الوقائية.

---

[5] National Task Force on the Mental Health Concerns of Students and the Prevention of Suicides in Higher Educational Institutions.

[6] The Hindu Bureau, "***Working groups of taskforce set up by SC to identify causes of students' suicides***", The Hindu, Hyderabad, April 15, 2025, p.12

خلال الاجتماع عرضت الإجراءات التي تم اتخاذها حتى الآن وجرى النقاش بالتفصيل. وتضمنت بنود جدول الأعمال إنشاء بوابة أو موقع إلكتروني لجمع البيانات، وإعداد التقارير والمبادئ التوجيهية، وتوزيع أوراق الاستبيانات، وحشد الدعم من مختلف القطاعات إلى جانب ضم المسؤولين من وزارة التعليم، مع عزيمة محو الأمية المدرسية. وتم التنسيق مع وزارة الصحة الاتحادية، إضافة إلى المؤسسات وغيرها.

كما يعاني الجيل المعاصر من ويلات الزمان من الضغوط والتوتر الذهني، فيلجأ إلى العزل الاجتماعي ويبتعد عن الاهتمام بميزة التعاون. فمالت الطبائع إلى متابعة القرارت الذاتية بحكم الأنانية والقساوة في السلوك. فقد أدت هذه العوامل إلى زيادة مستوى الغضب والعدوانية في المجتمع، فيحض هذا الاتجاه إلى تحقيق الأهداف وإشباع الرغبات على أساس الأولويات الفردية، من غيرالاعتبار بالمبادئ الاجتماعية والقيم الخلقية، مما يتزايد به سوء السلوك والإساءة العاطفية في الشباب. وبذلك انتشار الإباحية أيضا.

تفشي الإباحية

إنّ النقص في التعليم المناسب قد فتح نافذة أخرى إلى جانب الانحطاط الاجتماعي. وهو تنزيل المواد الإباحية. في شهر يناير ٢٠٢٢، أصدرت محكمة مدراس العالية حكما بأن مجرد تنزيل مواد إباحية في شأن الأطفال لا يعد جريمة. وأبطلت قضية اقتراف جريمة ضد رجل يبلغ من العمر ٢٨ عاما. وكان الأمر مدهشا للغاية. كيف يمكن لشخص يبحث عن اغتصاب طفل ويشاهد مقطع فيديو حول الموضوع الذي يثير على الطلب المزيد في الجريمة، أن ينجو من العقاب؟ إنَ هذا الحكم لايخالف روح قانون حماية الأطفال من الجرائم الجنسية لعام ٢٠١٢ فحسب، بل يثير مخاطر لتطبيع استغلال الأطفال. إلا أنّ من حسن الحظ، قامت المحكمة العيا الهندية بتصحيح هذا الإهمال الخطير في حكم المحكمة العالية[7] يوم سبتمبر ٢٣.

لم يقتصر هذا الحكم الصادر عن المحكمة العليا على توسيع نطاق مفهوم الجريمة وتعريفها في سياق تنزيل وتخزين هذه المواد جريمة فحسب، بل فرض إطارا شاملا أيضا لمكافحة المواد الاستغلال والاعتداء الجنسي على الأطفال وفرض مسؤوليات صارمة على وسطاء وسائل التواصل الاجتماعي

[7] Bhuwan Ribhu, "***A blueprint for safeguarding children***", Opinion, The Hindu, Hyderabad, October 15, 2024.

لامتثال القانون الهندي. إن الحكم قام بصياغة مفهوم الجريمة من جديد بدلا من اعتبار تلك المواد وسيلة لتسلية البالغين.

يثبت الحادث أن الأفراد الذين يبحثون عن مثل هذه المواد أو ينزّلونها في الحقيقة ينشؤون سلسلة عرضها. وهذا الطلب يغذّي اغتصاب الأطفال واستغلالهم. ويثير استمرار هذه الجريمة حالة القلق والخناق، إذ لاتزال هذه الصور يتم نشرها على الإنترنت مما يعرّض الأطفال وعائلاتهم لتواصل التضرر مع استمرار إعادة استغلالهم لفترة طويلة بعد وقوع الحادث. والأمر الذي يثير القلق مزيدا هو أن العديد من الأطفال لايدركون أنهم وقعوا ضحايا، إذ تتداول صورهم سرا عبر الشبكة.

هناك نقاش جاد على نطاق واسع كيف يمكن الارتقاء بالأخلاق في الشباب إلى مستوى مقبول لدى الجميع؟ هذه مسألة بالغة الأهمية في كل مكان من العالم. مع وجود ميل شائع إلى تحديد أسلوب حياة المرء وتفضيلاته، والجميع مستعدون للاعتراف بهذه الحقيقة، فإنّ القيم الخلقية بالغة الأهمية لبقاء المجتمع البشري وتقدمه. في هذا السياق يبرز دور الأدب، إذ تطرح الأفكار والتصورات بأسلوب حساس يدفع القارئ إلى التأمل في هذه المسألة.

الصدق والأمانة للكتب

قال غوبال كريشنا غاندي[٨]، إنه في حين لايمكن لأي من الإبداعات البشرية، بما في ذلك الكتب، أن يدّعي الكمال، فإنّ الكتب تستطيع، بل ينبغي أن تدّعي شيئا واحدا، وهو "الصدق والأمانة ببساطة". إنه أعرب عن هذا الرأي في افتتاحية الدورة الثانية عشرة من مهرجان الأدب لجريدة "دا هندو" اليومية، لعام ٢٠٢٣، في مدينة تشيناي، بالهند. بيد أنه اعترف بأنّ الصدق والأمانة، على كل حال، أمر صعب للغاية[٩].

يُشكل مهرجان الأدب منصة شاملة تجمع الفنانين، الكتاب، المفكرين، والأدباء لعرض رؤاهم الإبداعية ومواقفهم الفكرية. يلتزم المهرجان بالحفاظ على التقاليد الأصيلة، ودعم الصحافة الشجاعة الملتزمة بالحقيقة، مع التمسك بالقيم الديمقراطية، العدالة، والشمولية الاجتماعية، في إطار احترام التنوع والتعددية. تُعد حرية التعبير ركيزة أساسية لهذا الحدث، الذي تنظمه الجريدة

---

[8] الأستاذ المتميز في التاريخ والسياسة بجامعة أشوكا، والحكم السابق لولاية البنغال الغربية

[٩] The Hindu Bureau, "***Books can and should claim honesty and evoke trust: Gopalkrishna Gandhi***", Lit Fest 2024, The Hindu, Hyderabad, January 27, 2024, p. 10

بهدف استكشاف رؤى جديدة من الأوساط العلمية، الفكرية، والثقافية .يسعى المهرجان إلى تعزيز التفاهم بين مختلف الشرائح والمجتمعات، وتوسيع آفاق التفكير من خلال التفاعل مع الأفكار والكلمات .وبهذا، يسهم في تحفيز التفكير النقدي، وصقل القيم الثقافية بمزيد من الاستنارة، لإحداث تغيير إيجابي في الأوساط الأدبية والثقافية.

العدالة والشمولية في عهد العباسيين

وإذا رأينا هذا بإمعان النظر وجدنا أنّ هذا هو الموقف الذي اتخذه العباسيون في عصورهم من أثر التعليم الإسلامي. ومن فضل ذلك انتشر العلم والأدب والفن والثقافة في أطراف العالم. إذ امتدت الدولة العباسية من حدود الصين، وأواسط الهند شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن المحيط الهندي والسودان جنوبا إلى بلاد الترك والخزر والروم والصقالبة شمالا. وبذلك كانت تضم بين جناحيها بلاد السند وخراسان وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب. وهي أوطان كثيرة، وكان يعيش فيها منذ القدم شعوب متباينة في الجنس واللغة والثقافة، غير أنها لم تكد تدخل في نطاق العروبة ، حتى أخذت عناصرها المختلفة تمتزج بالعنصر العربي امتزاجا قويا. فصارت أمة عربية تتألف من أجناس مختلفة، وقد مضت هذه الأجناس تنصهر في الوعاء العربي حتى غدت كأنها جنس واحد. فكانت هناك ظاهرة الامتزاج بين العنصر العربي والعناصر الأجنبية. فامتزجوا روحيا عن طريق الولاء الذي شرعه الإسلام، والذي اتخذ شكل رابطة تشبه رابطة الدم، فالشخص كان فارسيا، أو هنديا أو روميا، أو قبطيا، ولكنه عربيا ولاء. وحتى الرقيق كانوا بمجرد تحريرهم يصبحون موالي لأصحابهم، وينسبون إلى قبائلهم. مثلهم مثل أبنائها الأصليين، وقد دعا الإسلام إلى هذا التحرير دعوة واسعة[10]. إذ جعل إعتاق الرقيق أو فك رقبة كفارة عن كثير من الذنوب. وكان كثير منهم إذا تحرروا وجدوا مناصب كبرى أو اعتلوها في الدولة. وهذا الرقيق إنما كان قلة قليلة في العدد مقارنة إلى أحرار الموالي الذي كانت تتكون منهم الشعوب المفتوحة. وقد دخلت كثرتهم في الإسلام، وامتزجوا بأهله من العرب، ونعموا بما يُكفل للناس من عدل ومساواة. لقد فسح العباسيون للفرس حتى غلبوا على العرب في تصريف شؤون الدولة. وحتى من لم يسلم من الموالي من المجوس والصابئة والنصارى أخذ يندمج في المحيط العربي

[10] شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة والعشرون، ٢٠١٨، ص. ٨٩

بفضل ما شرعه الإسلام. ولهم من حقوق اجتماعية وحرية دينية. وبذلك فتحت بينهم وبين المسلمين أبواب التعاون الوثيق، على مصاريعها، في جميع شؤون الحياة. وحقا قد دخل جمهورهم الضخم في الإسلام، من غير إكراه أو عنف أو عسف"[11].

الأدب والعدالة الاجتماعية في سياق طموح الهند لتصبح دولة متقدمة بحلول عام ٢٠٤٧

تشهد الهند نقاشات معمقة عبر المنصات الإعلامية والأكاديمية حول طموحها لتصبح دولة متقدمة بحلول عام ٢٠٤٧، بالتزامن مع الذكرى المئوية لاستقلالها. تركز هذه المناقشات على العوامل الأساسية لتحقيق هذا الهدف، ومنها ضمان حياة كريمة لجميع المواطنين، تعزيز جودة الحياة كمعيار للثروة، زيادة مشاركة النساء في القوى العاملة، تحقيق نمو اقتصادي شامل، وتطوير الخدمات العامة.

تناولت جلسة نقاش بعنوان "الهند الغنية: هل تصبح الهند دولة غنية بحلول عام ٢٠٤٧؟ الطريق إلى الأمام" هذه القضايا بحضور نخبة من الخبراء، منهم جايتي غوش، أستاذة الاقتصاد بجامعة ماساتشوستس، ومونتيك سينغ أهلواليا، نائب رئيس لجنة التخطيط السابق، وسانجاي كول، محلل سياسات التنمية، وتي إن نينان، رئيس مجلس إدارة بيزنس ستاندرد. أكد النقاد على أهمية الطموح الوطني، لكنهم أشاروا إلى تحديات هيكلية تعيق التقدم، مثل البطالة، سوء التغذية، تفاقم العجز المالي، انخفاض معدلات الاستثمار، وتصاعد التوترات الاجتماعية.

أشار أهلواليا إلى أن التنمية الاقتصادية تُقاس تقليديًا بدخل الفرد، لكنه شدد على أن النمو وحده لا يكفي دون توزيع عادل للثروة. ولتحقيق العدالة الاجتماعية، اقترح المشاركون إعادة النظر في الأدب كأداة لتعزيز القيم الأخلاقية والاجتماعية. يُبرز التاريخ، وخاصة الأدب الإسلامي في العهد النبوي، وفترة الراشدين، والعصر العباسي، نماذج للأدب الذي دعم العدالة والمساواة، مما يشكل مصدر إلهام لمواجهة التحديات المعاصرة.

إلى جانب تحقيق نمو شامل، تبرز الحاجة إلى تطوير الخدمات العامة التي تقدمها حكومة تهدف إلى الرفاه العام، بعيدًا عن تعزيز التنافسية السوقية. أشار تي إن نينان، في مناقشة حول مسار التنمية في الهند، إلى إمكانية تقييم معدل نموها مقارنة بمعدلات النمو المرتفعة التي سجلتها دول جنوب آسيا على المدى القصير، ومعدلات النمو المتوسطة التي حققتها الدول الغربية على مدى أطول. وأكد أن

[11] شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة والعشرون، ٢٠١٨، ص. ٩٠

جودة الحياة، وليس مجرد الثروة المادية، هي المعيار الحقيقي للتقدم، مستشهداً بعناصر مثل الرعاية الصحية، الهواء النقي، التعليم الشامل، فرص العمل للجميع، الأمن الشخصي، والقدرة على تأمين سكن ملائم. تتجذر هذه القيم في روح التعاون، الإخلاص، والالتزام برفاهية المجتمع، وهي سمات تجلت بوضوح في عهد أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب، اللذين جعلا سعادة الناس وراحتهم أولوية قصوى.

من هنا، تتجلى أهمية استلهام التراث الأدبي الإسلامي وإحيائه في المجتمع المعاصر. فعلى الأديب أن يواجه مظاهر الفساد والشر التي تهدد المجتمع، رافضًا استغلال فكرة النمو لأغراض سياسية تُحرف الحقائق. كشف تقرير التنمية البشرية الأخير عن تحديات جمة، منها انخفاض مستوى التنمية البشرية، تفاقم عدم المساواة، وارتفاع الديون، مما يستلزم وضع استراتيجية إصلاحية طويلة الأمد لتحقيق تنمية مستدامة وعادلة. فقد حان الوقت للتفكير من جديد، في استراتيجية متبادلة لتحديد مفهوم النمو والتنمية البشرية[١٢].

التقدم الغربي يعود إلى المصادر العربية

إنّ الغرب استفاد بالمؤلفات العربية في العصور الوسطى، ونقلها ليقتبس من الحضارة العربية والإسلامية أيام أوجها، حتى وصل إلى ما وصل من التقدم العلمي والحضاري[١٣].

لقد ركز الغرب بشكل مكثف على الجوانب المادية في مسيرته الحضارية، مستفيداً منها على حساب الجوانب الروحية والدينية. في هذا السياق، أكد الدكتور علم الهدى حماد على الدور البارز للعرب في تطوير هندسة الآلات وتأثيرها العميق على أوروبا. فقد استلهم العلماء الأوروبيون معارفهم من المخطوطات العربية، رغم ندرة ما وصل منها إلى الباحثين. تميز تقدم العرب في هذا المجال باتجاهين رئيسيين: الأول، تصميم آلات للاستخدام العملي، مثل الطواحين، النواعير، والسواقي، إلى جانب الأدوات الحربية، لخدمة المنفعة العامة. والثاني، ابتكار آلات ترفيهية لإمتاع الجمهور، كانت تُستخدم في محافل الحكام والبلاطات. بينما تتوفر وثائق وافية عن التصنيف الثاني، تظل المعلومات عن الأول محدودة. ويبرز العالم العربي بديع الزمان إسماعيل بن الرزاز الجزري (القرن الثاني عشر

---

[12] M.Suresh Babu, “Giving primacy to human development”, Opinion, The Hindu, Hyderabad, May 9, 2024.

[13] هالة ببيلي الروماني، "أطفالنا وتعليم اللغة الثانية"، مجلة العربي الشهرية، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد ٤٢٧، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٩-١٧٠

- أوائل القرن الثالث عشر الميلادي) كأحد أعظم المخترعين في مجال الآلات ذاتية الحركة (الأوتوماتون)، حيث قدم إسهامات رائدة في تصميم آلات مبتكرة ونافعة، مهدت الطريق للتقدم التكنولوجي.[١٤].

قدم العرب إسهامات رائدة في المجالات التكنولوجية، قد تبدو متواضعة مقارنة بالمعايير الحديثة، لكنها شكلت أساسًا حيويًا للتقدم العلمي .فتحت هذه الإسهامات آفاقًا جديدة، مكنت العقل البشري من تحقيق طموحاته عبر الابتكارات الميكانيكية، واستمرت الجهود الإنسانية لاحقًا في تطوير هذه الإنجازات .لا يمكن تجاهل الدور التأسيسي للعرب في هذا المسار أو تهميشه في سجلات التاريخ، إذ تميزوا بإبداع استثنائي في سياق عصرهم، مقدمين أفكارًا مبتكرة أضاءت كالنور في ظلمات العصور الوسطى .استلهم الغرب هذه الإسهامات واستفاد منها بقوة، لكنه ركز بشكل مفرط على الجوانب المادية، متجاهلًا الاحتياجات الروحية والنفسية .وهكذا، اقتصرت إنجازات الغرب على تلبية المتطلبات المادية، تاركة فراغًا في أبعاد السلام الروحي والذهني.

الأدب ودوره في تربية الشباب

من الضروري أن يكون الأدب متصفا بوصف إيقاظ الشعور، ليحدث به الأديب انقلابا في الفرد والمجتمع، وينشئ ثورة فكرية، ليمكن به القضاء على الأوضاع الفاسدة، ويشعل القلوب حماسة، ورغبة في نشر الحق و تطلعا إلى الخير. فلابد من أن يملك قلم الأديب والشاعر التأثير الذي كان في عصا موسى. إذ ضرب بها الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا، قد علم كل أناس مشربهم[١٥]. وإذا ضرب بها البحر، فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم. حتى نجا موسى ومن معه أجمعون، وغرق من اتبعهم من الغاوين[١٦].

يحمل قلم الأديب رسالة سامية، يشكل من خلالها مسار الفكر ويرسم رؤى المستقبل، موجهًا الوعي الجمعي نحو التمييز بين النافع والضار، والتوازن بين القيم الروحية والمادية .إن الأدب الذي يُستغل لتحقيق مكاسب مادية، إرضاء الأثرياء، إثارة الشهوات، أو مجرد التسلية ومتابعة الأهواء، يفقد جوهره ويصبح أداةً مضللة بعيدة عن غايته الأصلية .فالأدب المنحصر في التغني بالجمال الخارجي

---

14 الدكتورعلم الهدى حماد، "الروبوت منذ فجر التاريخ"، مجلة العربي الشهرية، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد ٤٢٧، يونيو ١٩٩٤، ص. ١١١
15 سورة البقرة، آية ٦٠
16 سورة الشعراء، آية ٦٣-٦٦

أو الأناقة السطحية ينحرف عن دوره المنشود، وهو تهذيب النفوس وإثراء العقول .التاريخ يشهد أن الأدب، حين يتخلى عن أهدافه النبيلة ويخضع للنزوات، يفقد مكانته ويهبط إلى مستويات متدنية، متخليًا عن تأثيره الإصلاحي."[١٧].

خاتمة البحث

يتمتع الشباب بقدرات استثنائية ومؤهلات متميزة تجعلهم ركيزة أساسية في المنافسة العالمية وتحقيق التقدم الحضاري. ولتمكينهم من أداء أدوارهم الريادية، لا بد من تزويدهم بموارد فكرية راسخة تغرس في عقولهم قيَمًا إنسانية عالمية مستدامة، وتُنمّي قدرتهم على التمييز بين النافع والضار، والصالح والفاسد. فإهمال هذا الجانب قد يُعرّضهم لعقبات تعيق طموحاتهم وتُضعف روحهم التنافسية.

ويبرز الأدب كأداة فعّالة لمعالجة مواطن الضعف وتعزيز الحس الإنساني، إذ يُوفّر نافذة معرفية تتيح للشباب استكشاف التجارب البشرية وتوسيع آفاق تفكيرهم. ومن هنا، ينبغي تشجيعهم على قراءة الأدب العالمي بما يحمله من حكمة وخبرات، ليكون بمثابة كنز يُضيء دروب المستقبل. ومن خلال الأدب، يمكن تعزيز الوعي بالمسؤوليات الاجتماعية وصقل رؤية واضحة لتحقيق الإصلاح والبناء المجتمعي.

وبهذه الطريقة، يسهم الأدب في إرساء أسس مجتمع متماسك، قادر على تحقيق حلم أمة قوية ومزدهرة، تستند إلى قيَم العدالة والاستقرار.

المراجع العربية:

١. القرآن.
٢. أبو الحسن علي الحسني الندوي، روائع إقبال، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكناؤ، الطبعة الخامسة ١٤١١/١٩٩١، ص. ٦٥–٦٦
٣. الدكتورعلم الهدى حماد، "الروبوت منذ فجر التاريخ"، مجلة العربي الشهرية، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد ٤٢٧، يونيو ١٩٩٤، ص. ١١١

[١٧] أبو الحسن علي الحسني الندوي، روائع إقبال، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكناؤ، الطبعة الخامسة ١٤١١/١٩٩١، ص. ٦٥-٦٦

٤. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة والعشرون، ٢٠١٨، ص٨٩.

٥. هالة ببيلي الروماني، "أطفالنا وتعليم اللغة الثانية"، مجلة العربي الشهرية، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد ٤٢٧، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٩–١٧٠

المراجع الأجنبية:

1. Liam Connell and Nicky Marsh, “Literature and Globalization”, Routledge, 2011, p. xiv.□
2. Shashi Tharoor, “Kerala’s Drug Crisis: A call for collective action”, Editorial, The New Indian Express, Hyderabad, April 11, 2025.□
3. The Hindu Bureau, “***Working groups of taskforce set up by SC to identify causes of students’ suicides***”, The Hindu, Hyderabad, April 15, 2025, p.12□
4. Bhuwan Ribhu, “***A blueprint for safeguarding children***”, Opinion, The Hindu, Hyderabad, October 15, 2024.
5. The Hindu Bureau, “***Books can and should claim honesty and evoke trust: Gopalkrishna Gandhi***”, Lit Fest 2024, The Hindu, Hyderabad, January 27, 2024, p. 10
6. Radhika Santhanam, “***India at 2047: what does it take to make the nation rich, improve quality life***”, Lit Fest 2024, The Hindu, Hyderabad, January 27, 2024.
7. M.Suresh Babu, “Giving primacy to human development”, Opinion, The Hindu, Hyderabad, May 9, 2024.

.... ❖❖❖❖❖ ....

وضع المواد الدراسية لتعليم اللغة العربية في الهند ودور الاستاذ محمد الرابع الحسني الندوي فيه

د. عبد القدوس *

الملخص:

شكّل إعداد المواد الدراسية وتحديد المقررات محوراً أساسيًّا في تعليم اللغة العربية منذ بداياتها في الهند، حيث برزت الحاجة الماسّة إليها لتلبية متطلبات الأجيال الناشئة وسدّ الفجوة التعليمية التي كانت قائمة في المؤسسات التربوية المنتشرة في أرجاء البلاد. وانطلاقًا من هذا الشعور بالضرورة، بادر الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي بتأليف سلسلة ***قصص النبيين للأطفال*** في عدة أجزاء، حازت على قبول واسع في الأوساط التعليمية. تلتها سلسلة أخرى لتعليم اللغة العربية بأسلوب حديث وراقٍ، حملت عنوان ***القراءة الراشدة*** في ثلاثة أجزاء، ثم واصل على هذا النهج فألّف كتابًا مميزًا لطلاب المستويات المتقدمة بعنوان ***مختارات من أدب العرب*** في جزأين.

وفي السياق ذاته، أدرك الأستاذ الشيخ رابع الحسني الندوي – إلى جانب عدد من المهتمين باللغة العربية في شبه القارة الهندية في العصر الحديث – هذه الحاجة الملحّة، وأسهم بدور فاعل في هذا المجال. لم يقتصر عمله على التدريس، بل انخرط بعمق في تطوير مناهج اللغة العربية ووسائل تدريسها بما يتناسب مع متطلبات العصر، وسعى إلى توفير المواد التعليمية المناسبة. وقد أولى اهتمامًا خاصًا بتأهيل الطلاب للتمكن من الاستفادة المباشرة من المصادر الأصلية، ولمواجهة تحديات العصر على قدم المساواة.

تميّزت جهود الشيخ رابع بالحكمة وبعد النظر، إذ أدرك الفراغ الكبير في تعليم اللغة العربية آنذاك، فنهض بإرادة صادقة لسدّه، مستكملاً مهمة لطالما شعر بها المعنيون وكانوا في حاجة إلى من يضطلع

* المدرس المشارك، مركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

بها بكفاءة. ومن أبرز إسهاماته في هذا الميدان :*منثورات من أدب العربي*، *مختار الشعر العربي*، *تاريخ الأدب العربي*، *الأدب العربي بين عرض ونقد*، و*معلم الإنشاء*.

الكلمات المفتاحية:

المقررات الدراسية، المناهج التعليمية، الشيخ رابع الحسني، منثورات من أدب العربي، مختار الشعر العربي، تاريخ الأدب العربي، الأدب العربي بين عرض ونقد، معلم الإنشاء.

لقد كانت اللغة العربية ولاتزال جزءا لا يتجزأ من المجتمع الإسلامي، ولها أهمية كبيرة في حياة المسلمين في جميع أنحاء العالم، وإنها مهمة في حياة المسلمين في شبه القارة الهندية أيضا، وهي لغة دينهم وثقافتهم ودستورهم الديني، وقد حكم العرب في منطقة السند حوالي قرن ونصف "بقي الحكم للعرب في السند قرنين ونصف قرن" [١] ولكن لم تكن اللغة العربية لغة رسمية في البلاد أبدا إلا أن أهالي السند ينطقون بها خلال الحكم العربي في السند " يشهد الاصطخري أن لسان أهل المنصورة والملتان ونواحيها العربية والسندية"[٢].

على الرغم من كل ذلك، لم يتم تعليم اللغة العربية، ولا تنظيم نظام تدريسها، منذ البداية، على نحوٍ يوازي تعليم المواد الأخرى. فلم تتوفر المقررات الدراسية الملائمة لتدريسها وفق مقتضيات تعليم اللغة، بل كانت تواجه دائمًا نقصًا في المواد المناسبة للمستوى الذهني للطلاب في كل عصر من عصورها في البلاد. وذلك رغم غنى اللغة العربية ووفرة ما أُلف فيها من كتب في شتى الموضوعات عبر تاريخها في الهند، بما في ذلك كتب الحديث، والسيرة النبوية، والمغازي، والتاريخ الإسلامي، إلى جانب مؤلفات كبار المفكرين المسلمين.

ولم يفكّر مسؤولو التعليم والتربية في شبه القارة الهندية في الاستفادة من هذه الثروة العظيمة لتدريس اللغة العربية بطريقة فنية مناسبة لتعليمها لغير الناطقين بها، بل اعتمدوا على بضعة كتب في النثر والنظم، فظلّ الأدب العربي محصوراً في عدد محدود من الكتب ذات أسلوب عقيم، مما أدّى إلى ترسيخ صورة سلبية عن هذه اللغة وآدابها، والتشكيك في قوة بيانها، وصلاحيتها للتأليف،

[١] أحمد جميل، حركة التاليف في الإقليم الشمالي الهندي، جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي، باكستان، ص 6
[٢] المسالك والممالك: 105، نقلا عن أحمد جميل، حركة التاليف في الإقليم الشمالي الهندي، جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي، باكستان، ص 6

وقدرتها على مواكبة مستجدات العصر. وقد عززت هذا الظن المؤلفات التي ألّفها علماء الهند آنذاك بالعربية، إذ افتقرت إلى الجدة والطرافة، فبدت كأنها هياكل عظمية بلا روح ولا دم.

كان من المفروض للمسؤولين أن يستفيدوا من هذه المكتبة العامرة بالكتب العربية ويستعينوا بها في تدريس اللغة العربية وآدابها، وتنمية ملكة البيان فيها، وتطوير مناهج تعليمها المؤثرة، والقيام بإعداد كتب أدبية أفضل من الكتب والمنتخبات التي كانوا يدرسونها، أفضل منها في الناحية الأدبية والفنية، وفي الناحية الخلقية والدينية، ولكن لم يتم الاستفادة منها في التدريس والبحوث العلمية.

إلى جانب كثير من المهتمين باللغة العربية في شبه القارة الهندية في العصر الحديث، شعر الأستاذ الراحل أبو الحسن علي الحسني الندوي أيضًا بضرورة إصلاح مناهج تعليم اللغة العربية، فبذل جهودًا جبارة، ولعب دورًا مهمًا في هذا المجال. فقد وضع مقررات دراسية ملائمة، وسعى إلى تجديد مناهج تعليم اللغة العربية وطرائق تدريسها بما يتماشى مع مقتضيات العصر، كما عمل على توفير المواد التعليمية المناسبة.

وكان هاجسه الدائم هو النهوض بمستوى اللغة العربية في الهند، وتربية الجيل الناشئ وإعداده ليكون قادرًا على الاستفادة من المصادر الأصلية لفهم الدين الإسلامي فهمًا صحيحًا، والدفاع عنه بعلم وبصيرة. ومنذ تخرّجه وحتى وفاته — أي على مدى أكثر من سبعة عقود — لم يقتصر جهده على التدريس فحسب، بل كان أيضًا منغمسًا في التفكير الجاد في تطوير تعليم اللغة العربية لطلاب المدارس والمعاهد، وإعداد أجيال قادرة على مواجهة تحديات العصر، والوقوف على قدم المساواة مع غيرهم من الأمم.

كان الشيخ محمد رابع الحسني الندوي من أبرز المهتمين باللغة العربية في الهند في عصره، ومن أبرز الساعين إلى نشرها وتعزيز مكانتها. وقد كان نجمًا لامعًا في سماء العلم والمعرفة، والأدب والفن، والنقد والفكر، والتاريخ والسيرة. جمع بين صفات الكاتب البارع، والصحفي المتمرس، والمفكر الكبير، والمربّي القدير، والمصلح الاجتماعي، والمجدد في ميدان التعليم. امتلك معرفة عميقة بآداب اللغة وفنونها، وانساب من قلمه مقالات قيّمة، ورسائل نفيسة، ومؤلفات مهمة في ميادين التعليم والتربية.

نشأ الأستاذ رابع في أسرة علمية أدبية، وترعرع في بيئة من الطهارة والصلاح، والورع والتقوى. وتتلمذ على يد خاله العلامة الشيخ أبي الحسن علي الحسني الندوي، فقرأ عليه كتب الأدب واللغة والعلوم الشرعية، ولازمه في أسفاره ورحلاته.

تخرّج في ندوة العلماء عام ١٩٤٨م، وعُيّن مدرسًا لمادة اللغة العربية وآدابها في عام ١٩٤٩م، ثم أستاذًا مساعدًا للأدب العربي عام ١٩٥٢م، فرئيسًا لقسم الأدب العربي عام ١٩٥٥م، وعميدًا لكلية اللغة العربية وآدابها عام ١٩٩٨م، ثم مديرًا لدار العلوم التابعة لندوة العلماء عام ١٩٧٠م، فشغل منصب نائب رئيسها عام ١٩٩٣م، ثم رئيسًا عامًا لها عام ٢٠٠٠م. كما اختير رئيسًا لهيئة قانون الأحوال الشخصية الإسلامية لعموم الهند عام ٢٠٠٣م.

تقديرًا لأعماله في خدمة اللغة العربية منحه رئيس جمهورية الهند جائزة تقديرية عام ١٩٨٢م، ومنحه المجلس الهندي لأترابرديش جائزة تقديرية لخدماته في مجال الأدب العربي، وكذلك منحته مكتبة رضا برامفور في ولاية أترابراديش جائزة تقديرية، علاوة على ذلك كان له إنجازات كثيرة في مجالات مختلفة أيضا.

لقد لعب الأستاذ الندوي دورًا بارزًا في نشر العلم والمعرفة، وتطوير الحياة الفكرية في الهند، كما أسهم إسهامًا كبيرًا في نشر اللغة العربية فيها عبر وسائل متعددة، من أبرزها: تحديد المناهج التعليمية وتجديدها، وإعداد المواد الدراسية المناسبة وتقديمها إلى المؤسسات التعليمية العربية المنتشرة في مختلف أنحاء البلاد. كما عمل على توفير المنصات لطلاب اللغة العربية لممارسة الكتابة وصقل مواهبهم من خلال إصدار الصحف والمجلات. وكان له دور فعّال في تجديد طرائق تدريس اللغة العربية بما يواكب مقتضيات العصر، وتحديث مناهجها بما يجعلها أكثر فاعلية واستجابة لحاجات المتعلمين، وكان له موقف واضح حولها يقول الاستاذ الرابع:

" إن للمنهاج التعليمي والتربوي اتصالاً وثيقاً بأهداف التعليم والتربية، وهو يصبغ الطالب بصبغة يريدها واضعو المناهج، وتتكون الأجيال وفق المقررات الدراسية التابعة له، فلا بد من رعاية هذه العلاقة التي توجد بين المناهج والنتائج، ومن الضروري أن توضع المناهج حسب الأهداف المطلوبة، يفضل المعنيون بالتعليم والتربية مناهج ومقررات تعكس الطموحات والقيم التي يتواضع عليها مجتمعهم ويختارونها حتى يبنوا جيلهم الناشئ بناء يحقق الصورة التي يريدونها لازدهاره وتقدمه،

ولكن إعداد هذه المناهج والمقررات وتحديدها يتوقف على إدراك مشاكل المجتمع وقضاياها إدراكا واقعيا"[٣].

وسدًّا للفراغ الكبير في مجال تعليم اللغة العربية في شبه القارة الهندية، قام الأستاذ الندوي بإعداد سلسلة من كتب اللغة العربية والأدب العربي، فقام بنشرها وتقديمها إلى المعاهد التعليمية في أنحاء البلاد، مع الحرص على أن تكون ملائمة لنفسيات الدارسين ومستوى فهمهم وقدراتهم العلمية والعقلية. وقد جاءت هذه المؤلفات بأسلوب علمي رصين، وتعبير جميل رشيق، اتسم بعفّة القلم، وصفاء الفكر، وسداد النظر، وصواب الرأي، مع الابتعاد عن الزخرفة اللفظية، والتعقيد، والتكلّف، والتصنّع.

نظرًا للحاجة الملحّة إلى إعداد مواد دراسية ومقررات مناسبة لتعليم اللغة العربية، ولسدّ الفجوة التي كانت قائمة في المؤسسات التعليمية المنتشرة في أنحاء البلاد، بادر الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي بتأليف سلسلة ***قصص النبيين للأطفال***، ملتزمًا فيها بأسلوب سهل يلائم نفسية الطفل، وقد صدرت في عدة أجزاء ولاقت قبولًا واسعًا.

ثم ألّف سلسلة تعليمية أخرى لتدريس اللغة العربية بأسلوب حديث وراقٍ، عُرفت باسم ***القراءة الراشدة***، جاءت في ثلاثة أجزاء. وتدرّج على هذا النهج، فألّف كتابه المعروف لطلاب المستويات العليا ***مختارات من أدب العرب*** في جزءين، جمع فيهما نصوصًا مختارة من الأدب العربي النزيه والهادف، مع عناية خاصة بالخصائص الفنية للنصوص، ليخدم هدفين رئيسين: تنمية المعرفة الأدبية، وتعزيز التربية السليمة.

وقد سار الأستاذ محمد رابع الحسني الندوي على درب أستاذه وواصل مسيرته، فبذل جهودًا حكيمة، إدراكًا منه لحجم الفراغ الذي كان يعانيه تعليم اللغة العربية آنذاك. لقد أدرك حاجة المسؤولين إلى من يعينهم في هذا المجال بعقل راجح وفكر تربوي ناضج، فقام بهذه المهمة خير قيام.

ومن أبرز مؤلفاته التعليمية في هذا المجال:

- ***منثورات من أدب العرب***
- ***مختار الشعر العربي***)جزءان(

[٣] الحسني محمد الرابع الندوي، مقالات في التربية والمجتمع، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، بلكنؤ، 2004، ص 62

- *تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي*
- *الأدب العربي بين عرض ونقد*
- *معلم الإنشاء*)الجزء الثالث(
- *منثوارات من أدب العرب*

ويُعد كتابه الشهير *منثورات من أدب العرب* بمثابة سلّم تمهيدي ومدخل إلى كتاب *مختارات من أدب العرب* للشيخ أبي الحسن الندوي، وقد حظي هذا الكتاب بقبول واسع وانتشار كبير، خاصة في المدارس العربية والجامعات والكليات المنتشرة في طول البلاد وعرضها. فبينما كان كتاب *مختارات من أدب العرب* موجّهًا لطلاب المستوى المتوسط والعالي، برزت الحاجة إلى كتاب يملأ الفراغ بين *القراءة الراشدة* و*مختارات من أدب العرب*، فكان هذا الكتاب تلبية موفّقة لتلك الحاجة. وقد قال أبو الحسن علي الحسني الندوي في مقدمة كتاب "منثورات من أدب العرب":

"وقد جمع فيه المؤلف بين النثر البليغ، والشعر الرقيق، والأدب القديم، والأدب الحديث، فجاء كتابه مجموعة جامعة تغرس في قلوب الناشئة حب هذه اللغة الكريمة التي يدرسونها، وحب الأخلاق والأغراض التي يحملها أدبها، وحب المجتمع الذي عاشت فيه هذه اللغة وآدابها، ويدفعهم إلى تقليد هذه الأساليب الأدبية السهلة الطبيعية، ويرون أن كل ذلك ميسور، فنشأ فيهم الثقة بنفوسهم وبدينهم ولغتهم وقريحتهم"[٤].

جمع الأستاذ محمد رابع الحسني الندوي في مؤلفه المختارات من مقالات نخبة من كبار المؤرخين، وعمالقة الأدب الذين عُرفوا في زمانهم بسعة خبرتهم وعلوّ كعبهم في البيان والكتابة، فانتقى نصوصًا تزخر بالغذاء الفكري والعلمي والأدبي. تنوعت مواده بين ما ورد في *سيرة ابن هشام*، و*نزهة الخواطر* للشيخ عبد الحي الحسني، و*الأمالي* لأبي علي القالي، وكتابات ابن عبد ربه، وابن قتيبة الدينوري، وأبي الفرج الأصفهاني، وعبد الله بن المقفع، والدكتور طه حسين، ومصطفى لطفي المنفلوطي، والشيخ علي الطنطاوي، وابن الجوزي، والفضيل بن عياض، وأحمد أمين، وجرجي زيدان، وغيرهم من العلماء والأدباء والربانيين.

---

[٤] الحسني أبو الحسن علي الندوي في مقدمة منثورات من أدب العرب لمحمد الرابع الندوي، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، بلكنؤ، 2023، ص ٧

وقد حرص الأستاذ رابع على أن تحتوي هذه النصوص على ما يغذّي العقل والوجدان معًا، ويمنح القارئ، في مرحلة مبكرة من عمره، فرصة التعرف على أساليب الكبار من أعلام العربية، فينشأ الطفل على الذوق الأدبي الرفيع، ويُصقل سلوكه وتتشكل أخلاقه وعاداته من خلال ما يقرأه.

ولم يكن هذا الانتخاب أمرًا يسيرًا كما قد يظنه البعض، بل كان عملاً بالغ الصعوبة، تطلّب فكرًا ناضجًا وذوقًا أدبيًا مرهفًا، ومقياسًا دقيقًا يقوم على تحقيق أهداف تربوية سامية، أبرزها: تزكية النفوس، وتنمية الذوق الأدبي، وإيقاظ الشعور الديني واللغوي، وتكوين شخصية متكاملة الأخلاق والسلوك، وتوجيه الجيل الجديد نحو نموذج مثالي صالح، وعمل بنّاء هادف. وقد أشار إلى ذلك الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي في مقدمة هذا الكتاب بقوله: " إنه اقتبس من كتب السيرة والتاريخ والأدب والدين قطعاً نابضة مشرقة الديباجة، واضحة الفكرة إسلامية النزعة، تغذي الملكة الأدبية والعاطفة الدينية في وقت واحد، وتمثل الأخلاق العربية الفاضلة والحضارة الإسلامية المثلى"[٥]

يقول الاستاذ محمد الرابع الندوي في مقدمة كتابه "منثورات من أدب العرب" "وقد قام أبناء دار العلوم لندوة العلماء بدور محمود وعمل مشكور في هذا المجال، ووضعوا كتباً جديدة تعلم اللغة والأدب بدقة وإحكام، تزود الطالب في نفس الوقت بمعارف إسلامية صافية رشيدة ، وتمكنت دار العلوم بجهود هؤلاء من الحصول على سلسلة من الكتب وضعت في ضوء التجارب الحديثة، وفقاً لنفسيات الدارسين والطلبة، ملائمة لأذهانهم ومقدراتهم العلمية والعقلية، وكان كتاب مختارات من أدب العرب للأستاذ الجليل السيد أبي الحسن علي الحسني الندوي أول كتاب ظهوراً وأكثره نجاحاً في هذه السلسلة، تلته كتب صغيرة أخرى له ولغيره ، من أجزاء "قصص النبيين" و"القراءة الراشدة" وغيرهما من كتب في الأدب ، والقواعد، والإنشاء"[٦].

من بين الكتب التي لعبت دورًا مهمًا في نشر اللغة العربية في الهند، يأتي كتابه المعروف ***مختار الشعر العربي*** في جزئين. وقد تم اختياره بعناية نظرًا لقيمة الشعر العربي الأدبية واللغوية الكبيرة، وأهميته القصوى في الثقافة العربية. هذا الكتاب نال اهتمامًا بالغًا من العلماء والمختصين باللغة

[٥] الحسني محمد الرابع الندوي مقدمة منثورات من أدب العرب، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، بلكنؤ، 2023، ص ٧

[٦] الحسني محمد الرابع الندوي مقدمة منثورات من أدب العرب، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، بلكنؤ، 2023، ص 14

العربية، إذ يُدرَّس الشعر العربي في كل مدرسة أو معهد يعنى بتعليم اللغة العربية على مستويات مختلفة في جميع أنحاء الهند.

وبفضل هذا الكتاب، أدرجت *دار العلوم ندوة العلماء* الشعر العربي في مقرراتها الدراسية، بدءاً من المرحلة الابتدائية وحتى المرحلة العليا، مما ساعد في تعزيز فهم الطلاب لهذه الجوانب الأدبية الهامة للغة العربية، وشجعهم على التفاعل مع الشعر العربي بأسلوب منهجي وراقي. يقول الاستاذ الرابع في مقدمة كتابه "مختار الشعر العربي، الجزء الأول":

"قررت دار العلوم ندوة العلماء في مناهج الدراسات العليا في كلية اللغة العربية، بصورة واسعة، وفي كلية الشريعة وأصول الدين بصورة محدودة، مختارات شعرية من العصر القديم والعصر العباسي، وجعلت هذه المقررات، موزعة في مختلف السنوات من الدراسات العليا بحيث تجمع طبقات عصور الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، فكان شعر العهد الإسلامي من مقررات السنة الأولى من الدراسات العليا، وكان شعر العهدين الجاهلي والعباسي من مقررات السنة الثانية من الدراسات العليا"[٧].

ولكن كانت المشكلة أمام مسؤولي دار العلوم ندوة العلماء أن القصائد الموضوعة في المقرر الدراسي في مستويات مختلفة كانت موزعة و منتشرة في الدواوين والكتب الشعرية المختلفة، فكان الحصول على جميع هذه الدواوين والكتب الشعرية للطلاب والوصول إلى القصائد المختارة لصفوفهم صعبا للغاية، ويقول صاحب الكتاب السيد محمد رابع حسني في مقدمة كتابه "وكانت النماذج الشعرية المختارة من دواوين وكتب شعرية مختلفة وكثيرة، وكان الحصول عليها لطلابها مشكلة، حيث إن الكتب والدواين قد تكون صخمة، والقصائد المختارة منها، تكون مبعثرة فيها وقليلة، فلا يمكن أن يسد العدد الحاصل من هذه الكتب حاجة جميع طلابها، فأرادت دار العلوم ندوة العلماء أن تجمع هذه القصائد في مجموعة واحدة، وتطبعها أو تصورها حتى تغني هذه المجموعة عن طلب الكتب الضخمة المتعددة لموضوع واحد محدود"[٨]

جاء كتاب *مختار الشعر العربي* في جزئين، الذي ألفه السيد محمد رابع الحسني، ليملأ فجوة كبيرة في مناهج الدراسات العليا في *كلية اللغة العربية* و*كلية الشريعة وأصول الدين* في *دار العلوم ندوة*

[٧] رابع حسني محمد رابع الندوي، مختار الشعر العربي، الجزء الأول، كلية اللغة العربية وآدابها، دار العلوم لندوة العلماء، ١٩٨٣، ص ٧
[٨] نفس المصدر

العلماء .هذا الكتاب لم يلبِّ احتياجات دار العلوم فحسب، بل استجاب أيضًا لمتطلبات المدارس والجامعات والمعاهد الأخرى في الهند، حيث قام السيد رابع بإعداده بطريقة جذبت انتباه المثقفين والمهتمين بتعليم اللغة العربية في البلاد. وقد نال الكتاب قبولًا واسعًا وإعجابًا كبيرًا في الأوساط العلمية والأدبية.

ساهم الكتاب في تعزيز فهم الطلاب للشعر العربي، بأساليبه المختلفة واتجاهاته في العصور المختلفة، بالإضافة إلى أساليب شعرائه البيانية. ولم يكن اختيار القصائد في هذا الكتاب عشوائيًا، بل قام المؤلف بمراجعة آلاف القصائد من دواوين ومجاميع شعرية متنوعة، وانتقى منها ما يناسب مستوى الطلاب العقلي والتعليمي. هذا الاختيار لم يكن مجرد انتقاء أدبي، بل كان يهدف إلى تربية الطلاب في جوانب أدبية ودينية وأخلاقية وعقلية، حيث تشتمل معظم القصائد على أبيات تحمل القيم الدينية والخلقية جنبًا إلى جنب مع القيم الأدبية مثل الفخر، والحماسة، والشجاعة، والشهامة، والغيرة، والحمية، والعقل، والحكمة، ومكارم الأخلاق، وغيرها من القيم الإنسانية السامية.

وقد أضاف المؤلف في بداية قصائد كل شاعر نبذة مختصرة عن حياته، تضمنت عدة جمل تصور خلفيته الأدبية والدينية والاجتماعية، وتسلط الضوء على أسلوبه الأدبي وخصائصه الشعرية، وكذلك مزاياه التي تميزت بها أعماله في مجال معين، مما جعله يختلف عن غيره من الشعراء في عصره. كما تناول الكتاب مكانة كل شاعر الأدبية وأهميته في مجال الشعر والأدب، مشيرًا إلى كيف كان يختلف عن شعراء عصره في أسلوبه ومضامينه.

إضافة إلى ذلك، شرح المؤلف الكلمات الصعبة في الشعر بشكل وافٍ، موضحًا معاني الأبيات ومفهومها بأسلوب سهل وواضح، مما يسهل على الطلاب فهمها. كما أشار إلى القضايا الأدبية المهمة التي كانت سائدة في تلك الحقبة، مثل قضية شعر النقائض وغيرها من القضايا الأخرى. هذه الشروحات جميعها ساعدت الطلاب على التفريق بين أساليب الشعراء المختلفة، مما أتاح لهم فرصة التدرج في تعلم اللغة العربية بشكل ممنهج، والوصول إلى مستويات تعليمية أعلى.

الكتاب الآخر في هذه السلسلة هو "معلم الإنشاء" (الجزء الثالث)، والذي يُعد الحلقة الأخيرة في سلسلة المقررات الدراسية التي أعدها الأستاذ الرابع. في هذا الكتاب، تناول المؤلف طرق إعداد البحث وكتابة المقالات والإنشاء باللغة العربية بشكل مفصل. كما عرض قواعد وأصول الكتابة وفن بسط

الموضوعات باختصار، حيث لم يقتصر على بيان الأصول فقط، بل قدم أمثلة عديدة تهدف إلى تمرين الطلاب على الكتابة وإعداد الموضوعات.

حدد المؤلف كيفية اختيار الموضوع، ثم تفصيله وشرح غرضه وعناصره وأجزائه الأساسية. كما كتب مقالاً إجمالياً مختصراً وفقاً لهذه المبادئ. وبيّن أن المهارة في الإطناب والإسهاب هي روح فن الإنشاء والتعبير.

يُعتبر هذا الكتاب بمثابة تمرين عملي على كتابة المقالات وإعداد البحوث باللغة العربية في المدارس العربية في الهند. وقد أصبح جزءاً أساسياً من المنهج الدراسي في دار العلوم ندوة العلماء وفروعها، وكذلك في المدارس الملحقة بها وغيرها من المؤسسات التعليمية في شبه القارة الهندية.

كما شكل هذا الكتاب مفتاحاً مهماً للطلاب في تعلم مهارات الكتابة العربية، حيث يتعلمون أصول وآداب الكتابة ويطبقونها في إعداد المقالات. وقد وفر الشيخ رابع منصة عملية لممارسة الكتابة من خلال إصدار صحيفة "الرائد" في عام ١٩٥٩م، وهي صحيفة عربية نصف شهرية لا تزال تصدر من ندوة العلماء. كما كان من مؤسسي مجلة "البعث الإسلامي" التي أصدرها الشيخ محمد الحسني بالتعاون مع الأستاذ سعيد الأعظمي الندوي.

يكتب الأستاذ الرابع عن موقفه من الصحافة بأن "الصحافة فن من الفنون التي تساعد الإنسان بتعريفه بالأحوال والأحداث التي تحمل أهمية في مجتمعهم وفيما حولهم، وتكون سبب تربية للعقل الإنساني فيزداد بها الإنسان خبرة واطلاعاً على أحوال الآخرين، وهي فن جديد أصبح يمارسه أهل الخبرة والمؤهلات العلمية والأدبية منذ أن اخترعوا صناعة الطباعة كوسيلة للنشر والإعلام، أما قبل ظهور عمل الطباعة فقد كانت ذريعة تلك الطريقة الخطية التي كان أهل المعرفة يختارونها لنشر كلمتهم"[٩].

وهو كذلك يتحدث عن تأثير الصحافة قائلا بأن "الصحافة وسيلة مؤثرة من وسائل الإعلام والنشر، وهي وسيلة تربوية، تفوق الصحافة الكتب والإنتاجات الأدبية الأخرى نفعا وتأثيرا لأنها تنقل بسهولة الموضوعات والأفكار المتجددة إلى القراء وتعمل كأداة تربوية ناجحة إذا كان هدف

[٩] في مقدمة الصحافة العربية: نشأتها وتطورها لسعيد الأعظمي الندوي، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، لكنو، ص ٥ .

الآخذين بزمامها نبيلا بناء، وتصبح أداة هدم وإفساد إذا كانت العقول المخططة من ورائها هدامة مفسدة، وهي بذاتها ليست إلا مجرد أداة ووسيلة، ولكنها تخضع لإرادة من يصرف زمامها، تتجلى أهمية الصحافة إذا كانت في نطاق الجرائد اليومية أو نحوها، فقد يجد قراؤها توجيهات وتعاليم يومية، بل يتلقون دروساً منظمة متلاحقة كالغذاء الرتيب"[١٠]

الأدب العربي بين عرض ونقد

وكان من أبرز كتبه في مجال المقررات الدراسية هو كتابه "الأدب العربي بين عرض ونقد" وهو كتاب مهم، و عمل رائد استعرض فيه الأستاذ رابع تطور الأدب العربي عبر العصور المختلفة، كما استعرض الأعمال الأدبية والشعرية التي تركت بصمة في تاريخ الأدب العربي، وناقش أساليبها وقيمتها الأدبية والثقافية، وتناول أهم القضايا في مجال النقد مثل الجمالية والأخلاق في الأدب، وتأثير الأدب في المجتمع، ودور الأدباء في تشكيل الوعي الجماعي، يتميز الشيخ الندوي في هذا الكتاب بأسلوبه الفريد الشائق في تحليل الأعمال الأدبية، قام بقراءات عميقة للنصوص وتحليلها تحليلا دقيقا، مع التركيز على بنيتها الأدبية وأساليب أصحابها المختلفة، وتوجيه النقد البناء للأعمال الأدبية مع الإشارة إلى سياقها التاريخي والثقافي، وقد أدخل الكتاب في مناهج المقررات الدراسية لدار العلوم ندوة العلماء والمدارس العربية المنتشرة في طول البلاد وعرضها وبصفة خاصة المدارس الملحقة بها.

نظرا إلى التنوع في نماذج النصوص الأدبية من النثر والشعر، واختلاف أساليب أصحابها المختلفة، وظهور النزعات والفنون الأدبية المختلفة في عصور مختلفة، قسم المؤلف كتابه إلى ثمانية أجزاء:

١. حقيقة الأدب
٢. نماذج العهد الأدبي من الأدب الجاهلي شعرا ونثرا
٣. نماذج عصر التحول والانقلاب وهو عصر الأدب الإسلامي الأول
٤. نماذج عهد المدنية والحضارة
٥. الأسلوب الأدبي قبل النهضة الحديثة
٦. بدء النهضة الحديثة

[١٠] الحسني محمد الرابع الندوي، مقالات في التربية والمجتمع، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، بلكنؤ، 2004، ص 97.

٧. ظهور الصحافة
٨. ظهور النزعة الجديدة

استهل المؤلف كتابه بذكر "حقيقة الأدب"، وبيان أصول الأدب وضوابطه وفنيته بالدقة والوضوح، وقام بتحليل نماذج النصوص الأدبية من الأدوار المختلفة تحليلا منطقيا مع بيان قيمتها الفنية بإيجاز، وذكر أساليبها المتغيرة وظهور االصحافة العربية وأهميتها في تطور الأدب العربي، وظهور النزعات الجديدة في الأدب العربي، هذا التقسيم حسب العصور الأدبية وأساليبها لا يبتعد عن تقسيم العصور التي تبتني على المؤثرات السياسية والاجتماعية التي يلتزمها المؤرخون المعاصرون.

وقد أشاد العلامة الشيخ أبو الحسن على الحسني الندوي بهذا التأليف في مقدمته قائلا:

"أقدم لهذا الكتاب الذي يسد حاجة وفراغاً في مكتبة تدريس اللغة العربية والأدب العربي في الهند". [١١]

تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)

كان إعداد سلسلة من كتب "تاريخ الأدب العربي" حاجة ملحة يقتضيها منهج ندوة العلماء التعليمي والتدريسي منذ البداية، بحيث تكون المنهجيات التعليمية فيها مكتفية بذاتها. لكن لم يتحقق هذا الهدف إلا بعد مرور قرن كامل تقريباً على إنشاء ندوة العلماء. وكان ذلك عندما شمر أستاذان جليلان من أساتذة ندوة العلماء عن ساعديهما لتأليف سلسلة من كتب تاريخ الأدب العربي، وهما الأستاذ محمد رابع الندوي والأستاذ واضح رشيد الندوي.

استقل الأستاذ واضح رشيد الندوي بقسم "العصر الجاهلي" من تاريخ الأدب العربي، بينما اختار الأستاذ محمد رابع الندوي تناول "تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي". وقد كان هذان الأستاذان الفاضلان اللذان يمثلان فكر ندوة العلماء ومنهجها، جديرين بأن يتصلا بهذه المهمة ويؤلفا هذه السلسلة على أفضل وجه، لأنهما عاشا في مهدها لفترة طويلة، وعَمِلا في مهنة التدريس داخل ندوة العلماء لمدة مديدة، مما جعلهم في مكانة تؤهلهم لإتمام هذا العمل العلمي الكبير.

وقد بين لنا الأستاذ رابع وجهة نظره الشخصية بصدد تأليفه الجزء الذي يتعلق به، وهو العصر الإسلامي قائلا:

---

[١١] الندوي، محمد الرابع الحسني، الأدب العربي بين عرض ونقد، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، لكهنؤ، 1997، ص 5

كان على أن أعد الجزء الثاني في أدب العصر الإسلامي، فقمت بإعداده بما تيسر لي من البحث والدراسة، وبما حصل لي من توفيق الله سبحانه وتعالى، ولقد اعتنيت في هذا الجزء من تاريخ الأدب بمدى استجابة الأدب للنظرة الإسلامية للشعر والبيان، وأثر ذلك على فنيتهما، ومما لا شك فيه أن طبيعة الشعر والبيان تنبع من الوجدان الإنساني".[١٢]

قسم الاستاذ رابع هذا الكتاب، إلى قسمين، وكل قسم ينقسم إلى ثلاثة أبواب، وكل باب من القسم الأول يشتمل على فصلين، والباب الأول من القسم الثاني يشتمل على ثلاثة فصول والباب الثاني على أربعة فصول والباب الثالث على ثلاثة فصول.

فالقسم الأول يعالج تاريخ الأدب من صدر الإسلام إلى نهاية خلافة سيدنا على رضي الله عنه، فقام المؤلف فيه بتعريف الحياة العربية قبل الإسلام، وأوضاعها الاجتماعية، وسمتها الجمهوري، وأميتها، وأخلاقها سلباً وإيجاباً قبل ظهور الإسلام، وكذلك تحدث فيه عن تأثير الدين الإسلامي في حياة العرب، ودعائم أدبها الرئيسية، بما فيها الأدب المأثور من العهد الجاهلي، وظروف الحياة الجديدة، والقرآن الكريم، وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، بما أن المؤلف كان من أهم الرواد للأدب الإسلامي، قد أسهب في بيان الدعامتين الأخيرتين (القرآن الكريم، وحديث الرسول عليه الصلاة والسلام)، وكذلك يتضمن القسم الأول من الكتاب موضوعات الشعر في صدر الإسلام، وأسباب ضعفه فيه، قلة إقبال الناس إليه، وموقف الإسلام منه، وميزان الإسلام له، وأغراضه قديما وحديثا، والالتزام الإسلامي فيه، كما ذكر عن أعلام الشعراء، ونماذج كلامهم حسب الموضوعات المختلفة، وكل ذلك بأسلوب رشيق ممتع، وبراعة لغوية.

وتناول المؤلف في القسم الثاني من الكتاب العوامل والمؤثرات التي غيرت حياة العرب الاجتماعية، ومن أبرز هذه المؤثرات: الدين الإسلا مي، والسياسة الموحدة، والحالة الاقتصادية، والثقافية. كما عالج موضوعات متنوعة مثل النهضة الجديدة في الشعر، وقدم تعريفاً للمناطق الشعرية، بالإضافة إلى التطورات التي طرأت على الشعر في ذلك العصر.

خص المؤلف بالذكر عدة أنواع من الشعر مثل الغزل الرقيق، والشعر الجدلي (السياسي)، والنقائض، مع التركيز على التأثير الديني في الشعر. كما تناول الغزل العفيف أو العذري وأهم شعرائه، مبرزاً

---

١٢ الندوي محمد الرابع الحسني، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، مؤسسة الصحافة والنشر، لكهنؤ، ١٩٩٨، ص 4

نماذج رائعة تلامس القلوب. ولم يغفل عن ذكر الغزل الإباحي أو القصصي، والغزل العام التقليدي، حيث قام ببيان ما فيه من مزايا أدبية مع الإشارة إلى مواطن ضعفه.

تطرق أيضاً إلى أغراض جديدة في الشعر، وأعطى اهتماماً خاصاً للشعر السياسي والديني، بالإضافة إلى شعر الأدب والحكمة والرجز. كما اهتم بتقديم شعر النقائض، وذكر تراجم حياة أبطالها الثلاثة: جرير، والفرزدق، والأخطل. وقدم تعريفا بعدد من أعلام الشعراء، كما تناول النثر ورجاله بالبحث، مع التركيز على الخطابة وأشهر الخطباء في ذلك العصر، مثل: زياد بن أبيه، وسحبان وائل، وقطري بن الفجاءة، والحجاج بن يوسف الثقفي، والحسن البصري، حيث وضعهم من بين الأوائل في هذا المجال.

أما في حديثه عن أكبر الكتاب وأهم الأدباء في العهد الأموي، فقد خص عبد الحميد الكاتب، إمام فن الرسائل، بفصل مستقل أبرز فيه خصائصه الكتابية ومميزاته التي جعلته يتربع على قمة هذا الفن.

وفي نهاية الكتاب، تناول موضوعات مهمة مثل التوقيعات، والروايات، والتدوين، ليختتم الكتاب بإيجاز رائع، وحسن بيان، ورشاقة أسلوب، ووضوح هدف، ومعلومات غنية، مع استعراض شامل لأساليب الأدوار المختلفة في الأدب والشعر.

والشئ المهم الذي سيلاحظه الدارس في هذا الكتاب هو إبراز ضرورة التأصيل والتصحيح، والتفريق بين الأصالة والتقليد الأعمى، وتزيد أهمية هذا الاتجاه المقتصد في خضم النظريات التي تظهر كل يوم كالحشائش البرية، ومن المؤسف جدا أننا نرى معظم مؤرخي تاريخ الأدب العربي في الشرق تلمذوا على موائد المستشرقين الغرب فاستفادوا منهم كما يستفيد التلاميذ الأوفياء من اساتذتهم، فلم يتنبهوا على مواضع الضعف والخلل، وحاكوهم محاكاة عمياء كما يحاكي الصغار الكبار، ويؤكد هذا المعنى الأستاذ واضح رشيد الندوي رحمه الله موضحا الاتجاه الاستشراقي قائلاً:

"كان تاريخ الأدب العربي منذ بدء التأليف فيه يخضع لأفكار المغتربين وتلامذة المستشرقين، والقوميين العرب، وغلب عليه طابع التقليد للفكر الأوروبي، وسيطر على هذه البحوث تأثير بحوث المستشرقين، فأثقل المؤرخون العرب كتبهم بآراء المستشرقين الذين كانت صلتهم باللغة العربية

ضعيفة، وفهمهم لطبيعة العرب القومية ضيقاً، وكانوا في دراساتهم منحازين إلى تصوراتهم القومية، وعقائدهم النصرانية واليهودية ".[١٣]

إن ظاهرة التقليد الأعمى للفكر الغربي تعد ظاهرة خطيرة استمرت لأكثر من قرنين من الزمن. إن الاطلاع على الثقافات الأخرى ليس عاراً ولا مرفوضاً، بل هو أمر ضروري في حياتنا الأكاديمية. لكن، نحن في حاجة إلى التمييز بين ما يجب رفضه وما يجب قبوله. فرفض ما لا يعنينا، وقبول ما يفيدنا، هو الأساس. ومن هنا، تأتي أهمية الإبداع والابتكار بدلاً من التبعية والتقليد الأعمى. هذا ما كان يشدد عليه شعار ندوة العلماء منذ البداية، وهو شعار منفرد وفريد، دعا إليه مسؤولوها من خلال كتاباتهم، وتأليفاتهم، ومحاضراتهم. كما دعوا إلى التمسك بـ "القديم الصالح والجديد النافع" في كل مجالات الحياة، بما في ذلك العلم، والثقافة، والفن، والتكنولوجيا.

الخاتمة:

بناءً على ما سبق، يمكننا القول بأن المواد الدراسية تلعب دوراً مهماً في تعليم أي لغة بشكل مؤثر. وبصفة خاصة، فإن تعليم اللغة العربية يتطلب مقررات دراسية متزنة وملائمة، بالإضافة إلى مناهج تدريس مناسبة، يقوم بإعدادها خبراء اللغة العربية الذين يمتلكون خبرة عميقة في هذا المجال. وكان الشيخ محمد رابع الحسني الندوي صاحب ثقافة واسعة وعلم عميق في الأدب العربي وتاريخه. وقد أسهمت الكتب والمواد الدراسية التي أعدها الأستاذ الرابع في تثقيف أفراد الأمة وتعليمهم، وهي من أنفع الكتب لنشر اللغة العربية في الهند، وأداة مؤثرة لسد الفراغ وإزالة مشكلة قلة المواد التعليمية.

وقد كان التركيز في جميع تأليفاته على التربية العملية والنظرية. كما أوضح الأستاذ رابع أن الإصلاح يجب أن يتم تدريجياً، بدءاً من الأساس وصولاً إلى القمة. وأهم ما ينبغي التركيز عليه في كل زمان ومكان هو الأخلاق الفاضلة. ومن خلال هذه المبادئ، يمكن للمسلمين التقدم والتطور في مجال تعليم اللغة العربية.

[١٣] الندوي، محمد واضح رشيد الحسني، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، لكهنؤ، ٢٠١٠، ص ٢٢-23

المصادر والمراجع:

١. أحمد جميل، حركة التاليف في الإقليم الشمالي الهندي، جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي، باكستان

٢. رابع حسني محمد رابع الندوي، مختار الشعر العربي، الجزء الأول، كلية اللغة العربية وآدابها، دار العلوم لندوة العلماء، ١٩٨٣

٣. رابع حسني محمد رابع الندوي، مختار الشعر العربي، الجزء الثاني، كلية اللغة العربية وآدابها، دار العلوم لندوة العلماء، ١٩٨٣

٤. صحيفة الرائد، العدد الممتاز، الأعداد 54&65 من مايو إلى أغسطس 2023.

٥. مجلة "البعث الإسلامي" عدد، ممتاز، المجلد 69، سبتمبر، أكتوبر نوفمبر ٢٠٢٣م.

٦. المسالك والممالك: 105، نقلا عن أحمد جميل، حركة التاليف في الإقليم الشمالي الهندي، جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي، باكستان،

٧. الندوي، محمد أكرم، بغية المتابع لأسانيد الشيخ محمد الرابع، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكناؤ، ٢٠٢٣

٨. الندوي، محمد الرابع الحسني، أضواء على الأدب الإسلامي، المجمع الإسلامي، لكناؤ 2017

٩. الندوي، محمد الرابع الحسني، الأدب العربي بيه عرض ونقد، مؤسسة الصحافة والنشر، لكهنؤ، ١٩٩٧

١٠. الندوي، محمد الرابع الحسني، العالم الإسلامي اليوم– قضايا وحلول، المجمع الإسلامي العلمي بلكناؤ، الطبعة الثانية:٢٠١١م.

١١. الندوي، محمد الرابع الحسني، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، مؤسسة الصحافة والنشر، لكهنؤ، ١٩٩٨

١٢. الندوي، محمد الرابع الحسني، معلم الإنشاء (الجزء الثالث)، شعبہ طبع واشاعت، مجلس تحقيقات ونشريات، دار العلوم ندوة العلماء لكهنؤ، 1989،

١٣. الندوي، محمد الرابع الحسني، منثورات من أدب العرب، مؤسسة الصحافة والنشر، ندوة العلماء، لكهنؤ،2023

١٤. الندوي، محمد واضح رشيد الحسني، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، مؤسسة الصحافة والنشر، لكهنؤ، 2010

.... ❖❖❖❖❖ ....

المشترك الغرائبيّ والعجائبيّ في رواية (دون كيخوته) ورواية (المتشائل)

أ. د. سناء كامل أحمد شعلان *

الملخص:

هذه الدّراسة تنطلق من فرضيّة أنّ هناك مشترك تأثري واضح برواية (دون كيخوته) لمبدعها (ميجيل دي ثربانتس سابدرا) من قِبَل الرّوائيّ الفلسطيني الشّهير (أميل حبيبي)(١) في روايته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس المتشائل).(٢)

هذا المشترك يمكن رصده بسهولة عبر رصد المكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين من ذلك النّسيج السّرديّ الذي ينبثق أساساً من الشّخصيات، ويكوّن ملامح المكان، ويضفي صفاته على الأحداث التي تضطلع بدفع عجلة السّرد في الرّوايتين ضمن نسق فكريّ وجمالي ورؤيوي خاصّ يقود إلى تشابه واضح في البناء السّرديّ في الرّوايتين.

الكلمات المفتاحيّة: رواية (دون كيخوته)، رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس)، المشترك الغرائبيّ والعجائبيّ.

مدخل تقديميّ:

تأثّرت الرّواية العربيّة المعاصرة بالرّواية الأوروبيّة، كما تأثّرت بها الرّواية الفلسطينية بشكل عميق. لعلّ رواية (دون كيخوته) لـ(ميجيل دي ثربانتس سابدرا) قد كانت الأكبر نصيباً في التّأثير على الرّواية العربيّة المعاصرة.

هذا التّأثّر له مستوياته وأشكاله، ويضيق المقام على التّفصيل فيه، لكنّنا في هذه الدّراسة سوف نتوقّف عند المشترك الغرائبيّ والعجائبيّ بين رواية (دون كيخوته) لمبدعها (ميجيل دي ثربانتس سابدرا) (٣)، ورواية (المتشائل) للرّوائيّ الفلسطيني المعاصر (إميل حبيبي)(٤)، التي خرجت بامتياز من معطف رواية (دون كيخوته).

---

* أستاذ/ قسم اللّغة العربيّة/ كلّيّة الآداب/ الجامعة الأردنيّة

لقد قال (إميل حبيبي) في الكثير من المقابلات التي أُجريت معه أنّه قد تأثّر في روايته (المتشائل) برواية (دون كيخوته): "أنا متأثّر برواية (دون كيخوته) لـ(ثربانتس)" (٥)، كما ذكر أنّه تأثّر كذلك بالرّوايات الأوروبيّة المتأثّرة برواية (دون كيخوته) (٦)، مثل رواية (كانديد) لفولتير.(٧)

المكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين:

يتشكّل المكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين من ذلك النّسيج السّرديّ الذي ينبثق أساساً من الشّخصيات، ويكوّن ملامح المكان، ويضفي صفاته على الأحداث التي تضطلع بدفع عجلة السّرد في الرّوايتين ضمن نسق فكريّ وجمالي ورؤيويّ خاصّ.

أوّلاً: غرائبيّة (دون كيخوته) وعجائبيّة (سعيد المتشائل).

كلّ من (دون كيخوته) و(سعيد المتشائل) هو مزيج من الغرائبيّة والعجائبيّة، لكن الأحداث هي ما تميل بأحدهما إلى تصنيف و حال أكثر من الحال الآخر؛ فـ(دون كيخوته)هو شخصيّة غرائبيّة بشكل واضح؛ فهو غريب في أفكاره وحياته وجموحه وأوهامه، وهو غريب عندما يقرّر أن يخوض مغامرات فروسيّة على شكل فارس جوّال، فيختار اسماً غريباً له ولحصانه ولحبيبته، كما يختار طريقة غريبة لاصطياد رفيق له، كما يسلّح فارساً بطريقة غريبة كذلك، ليقوم بمغامرات مضحكة لأجل حبيبة لا تعرف شيئاً عن حبّه، ولم تطلب منه أيّ تضحية أو فروسيّة من أجلها، بل هي في الحقيقة على خلاف صفات الجمال والشّرف والنّبالة التي يتخيّل أنّها تتحلّى بها وفقاً لخيالاته المريضة(٨)، ثم يقوم بتسمية نفسه باسم (الفارس الحزين الطّلعة)؛ ليناسب اسمه هيئته التي علتها الإصابات الجسديّة جرّاء دخوله في حروب حمقاء غير متكافئة في مغامراته المزعومة(٩)، ثم يستقرّ به الحال في آخر الرّواية ليسمّى نفسه، وهو على فراش الموت، باسم (ألونسو كيخانو الملقّب بالطّيّب). (١٠)

هو في الوقت ذاته يعيش في أوهام غريبة؛ فهو"يظنّ أنّ كلّ ما يقع له، وما يراه، أو يفكّر فيه إنّما يقع على غرار ما قرأ"(١١)، ويرى الأشياء على خلاف حقيقتها؛ فيظنّ أنّ فندقاً ما قصراً له أربعة أبراج، ويرى صاحب الفندق قائد حصن ما"(١٢)، ويرى عاهرتين آنستين جميلتين أو سيدتين رشيقتين تسترفهان(١٣)، ويرى طواحين الهواء مردة متجبّرة(١٤)، ويرى الرّهبان سحرة يسرقون أميرة من الأميرات التي سبوها.(١٥)

في ظلّ هذه الأوهام يخوض مغامرات خاسرة لا يجني منها سوى الإهانة والضّرب والألم والسّقوط، لكنّه يظلّ على الرّغم من ذلك مقتنعاً بأوهامه، ظانّاً أنّه قد خاض غمار معركة مع طرف جبّار شرير! ويطفق أحياناً يروي الحكايا والشّعر في غيبوبة ألمه وهزيمته.

هو أحياناً يجنح إلى العجائبيّة عندما يصدّق بوجود الكائنات الخارقة العجائبيّة؛ فهو يصدّق بوجود العفاريت التي تعيش في الحصون(١٦)، ويعتقد كذلك أنّ السّحرة يمكن أن يرسلوا على متن السّحاب والهواء فتاة أو عفريتاً معه قنينة فيها شراب إذا ما شربوا منه بضع قطرات شفوا من جراحهم في الحال وكأنّهم لم يصابوا بها أبداً. (١٧)

في المقابل نستطيع أنّ نقول إنّ (سعيد المتشائل) هو شخصية غرائبيّة منذ اسمها حتى ظروف أسرتها وظروف حياتها المتمثّلة بالدّرجة الأولى في إصراره المخزي على أن يكون مواطناً آمناً في بلد عدوه المغتصب بدل أن يكون في الصّف الأوّل في مواجهته شأنه شأن سائر أشراف وطنه من الفدائيين والفدائيّات، انتهاءً بمصيره المشؤوم حيث هو منبوذ من عدوه منقطع عن أبناء شعبه.

هو ينتقل إلى العجائبيّة في مصيره الغريب حيث يؤول إلى الجلوس على خازوق، ثم يستنجد بصديقه الفضائيّ لينقذه ممّا هو فيه، ويطير به إلى مكان مجهول وإلى مصير مجهول؛ إذ هو قد نال العجائبيّة من علاقته مع الفضائيّين الذين اختاروه بعد أن اختارهم على حدّ قوله: "كيف اختاروني؟ لأنّني اخترتهم، ظللتُ طوال العمر أبحثُ عنهم، وأنتظرهم، وأعوذ بهم".(١٨)

ثانياً: غرائبيّة (سنشو) وعجائبيّة الصّديق الفضائيّ:

كلّ من (ثربانتس) و(إميل حبيبي) قد خلق شخصيّة مرافق وصديق ومعاون لبطل روايته؛ فكان (سنشو بنثا) هو رفيق (دون كيخوته)، وقد وفّر (إميل حبيبي) صديقاً لبطله (سعيد) في روايته بعد أن حوّر في هذه الشّخصيّة لتخدم أهدافه الرّوائيّة، وقد كان (سنشو) شخصيّة غرائبيّة بامتياز من منطلق أنّه يظلّ محكوماً بقوانين الطّبيعة.(١٩)

لقد كان (سنشو) فلاحاً فقيراً طائشاً(٢٠) أميّاً لا يجيد القراءة والكتابة، وغير مثقّف، ولا يدّعي ذلك (٢١)، وقد أقنعه (دون كيخوته) بمرافقته في مغامراته على أن يعيّنه حاكماً على جزيرة ما عندما يستولي عليها في لحظة ما، وقد وافق (سنشو) على هذا العرض، وبدأ معه رحلته وهو يركب حماره.(٢٢)

لقد كان (سنشو) إلى جانب (دون كيخوته) في مغامراته جميعها تقريباً، يحمل له سلاحه، ويعينه متى أحتاج العون، وقد ظلّ مخلصاً محبّاً له طوال الوقت، وإن كان لم يدخل معه في لعبة الخيالات، وظلّ يعيش في مساحة الوعي الكامل، ويرى الأشياء على حقيقتها، ويخبر سيده (دون كيخوته) بحقيقتها دون أن يخرجه ذلك من عوالم شطحاته وخيالاته.

بذلك ظلّ (سنشو) بمثابة الرّفيق الأصيل للرّوح الذي يمثّل بدن الإنسان، كما يقول (عبد الرّحمن بدوي) في مقدّمة ترجمته لرواية (دون كيخوته)(٢٣): "نستطيع القول إنّ (سنشو) كان الجسد والواقع العيني، في حين كان (دون كيخوته) هو الرّوح المحلّقة التّائقة إلى عوالم سامية، وهو الأفكار المجنّحة والخيالات الهائمة. في الوقت ذاته نال (سنشو) غرائبيته من علاقته بـ(دون كيخوته) ومرافقته له في رحلته، ولولا ذلك لظلّ شخصيّة نمطيّة لاجدل فيها، أمّا برفقته لـ(دون كيخوته) فقد أصبح شخصيّة تقوم أخلاقها على التّعارض كما يقول (سلفادور دي مدرياجا)، ويعلّق على ذلك قائلاً: "إنّ (سنشو) يعالج الأفكار المتجسّدة في أجسام ماديّة بثقة، لكن عقله يصيبه الشّلل حين يدخل عالم الأفكار المجرّدة والأشباح والتّهويل، وهي أمور يضعها كلّها عقله المختلط في باب واحد".(٢٤)

نستطيع القول إنّ (ثربانتس) قد بنى روايته على أساس الاختلاف في شخصيتي (دون كيخوته) و(سنشو)؛ إذ "استولد فارسًا رومانسيّاً ملامحه شديدة الوضوح؛ فهو الطّويل الأعجف المتكئ على رمحه، ووضع مقابله تابعاً قصير القامة لا تنقصه السّمنة، كما لو كان تباين هيئة الطرفين يزيدهما وضوحاً. لا سيما أنّ التّباين هو الطّريق المستقيم إلى التّعرّف على اختلاف الفارس عن تابعه، وهو منظور يرى وجود البشر في اختلافهم".(٢٥)

أمّا شخصيّة المخلوق الفضائيّ صديق (سعيد)، فقد كانت شخصيّة عجائبيّة من منطلق أنّ العجائبيّ يتحدّد عند خروجه عن قوانين الطّبيعة.(٢٦)

لعلّ (إميل حبيبي) قد صنعها على هذه الشّاكلة؛ لتكون وجهاً من وجوه تلك الأحداث العجائبيّة والغرائبيّة التي عاشها الفلسطينيون في رحلة شقائهم ومعاناتهم في مجابهة الاحتلال الصّهيوني لفلسطين منذ عام ١٩٤٨ إلى هذه اللّحظة؛ فأحداث قاسية بهذا الشّكل قد تسوّغ ظهور شخصيّة الصّديق الفضائيّ لا سيما أنّ لا أحداً يستطيع أن يقدّم مساعدة مستحيلة لـ(سعيد) في معضلته سوى شخصيّة ذات قدرات خارقة، مثل صديقه الفضائيّ الموغل في الإيهام والخفاء والإلغاز، ولا نعرف من

أين أتى، أو حتى لماذا يساعد (سعيد) دون غيره، وهو حقيقة ليس أكثر من خائن لشعبه وقضيته، ولا يستحقّ هو وأمثاله من الخونة أيّ مساعدة كانت.

لعلّ (إميل حبيبي) أراد أن يقول أنّ مَنْ يخون شعبه لا يمكن أن يجد بشراً ليساعده، وعليه أن يبحث دون جدوى عن مساعد مجهول ما يرفق بحاله.

هذا ما كان فعلاً؛ إذ إنّ الصّديق الفضائيّ قد ساعد (سعيداً) على الاختفاء والهرب من واقعه المأزوم، وهو يقول في سبب اختياره من قبل الفضائيّين: "أمّا كيف اختاروني من دون خلق الله أجمعين، فلستُ متيقناً أنّني الوحيد الذي التقاهم. وحين استنصحهم في اطلاعك على ما وقع لي كي يعلم العالم، تبسّموا وقالوا: لا بأس. ولكن العالم لن يعلم. وصاحبك لن يصدّقك، فليس كلّ ما يهبط من السّماء وحياً. وهذه من عجائبكم". (٢٧)

اللاّفت للنّظر أنّ (إميل حبيبي) كان يمكن أن يجعل من صديقه الخفيّ الذي استلم رسالة منه في أوّل الرّواية هو صديقه الذي يرافقه طوال الرّواية، لكنّه عدل عنه، واكتفى بأن يرسل له رسالة، وأن يطلب منه إن ينقل رسالته للنّاس دون أن نعرف مَنْ يكون، ولماذا اختاره لهذه المهمّة، واكتفى بأن قال له: "أنتَ أيضاً يا معلّم أصبحت مختاراً، فأنا اخترتكَ لتروي عنّي أعجب عجيبة.فتمطّ عجباً!".(٢٨)

لكن (إميل حبيبي) قرّر أن يختار الفضائيّ صديقاً له، وهو مَنْ توسّل له في آخر الرّواية كي يساعده قائلاً له: "سيدي شيخ الفضائيّين ليس لي غيرك"(٢٩). فعلاً قد ساعد الفضائيّ سعيداً للهروب من واقعه، وهرب به محمولاً على ظهره بعد أن قرّعه قائلاً: "هذا شأنكم حين لا تطيقون احتمال واقعكم التّعس ولا تطيقون دفع ثمن اللاّزم لتغيير، تلتجئون إليّ".(٣٠)

ثالثاً: تداخل العجائبيّ والغرائبيّ:

السّمة الواضحة والمشتركة في الرّوايتين هي تداخل المستويات السّرديّة؛ فنجد السّرديّن الغرائبيّ والعجائبيّ يتداخلان تداخلاً يصعب أحياناً التميّز بين تخومهما، ويقودنا ذلك بكلّ يسر إلى أن ندخل في حالة من القلق والدّهشة والدّخول في لعبة الإيهام باستسلام كامل، وإنّما تجنح الرّوايتان إلى هذا الاّتجاه انطلاقاً من رؤيتهما التي تحاول أن ترسم العوالم المنشودة فيهما إلى جانب الاحتجاج على تفاصيل هذين العالمين.

تداخل الغرائبيّ والعجائبيّ إنّما يقودنا إلى الاندغام في أزمة الكاتبين وتوضيح تناقض العوالم التي يرسمانها مع إبراز أزمة الإنسان والذّات فيهما؛ فـ(دون كيخوته) يعيش تجربة تخيليّة وهميّة مرضيّة في تفاصيلها جميعاً.

ليس لنا إلاّ أن نقبل بمعطيات هذا العالم الذي يرسمه كي نخلص معه للسّخرية منه وفضح مغازيه ومعايبه وتقريع مَنْ يتورّط في فساده عبر تقنيّات التّضخيم والمبالغة والتّهويل والفكاهة السّوداء والتّرهيب التي يتشكّل منها الغرائبيّ والعجائبيّ في آن.

نحن لا نستطيع التّميز بسهولة بين تخوم العوالم الحقيقة الممكنة والعجائبيّة المستحيلة إلاّ أن قرّرنا أن نخرج من لعبة الإيهام في هذه الرّواية، وننصّب ذواتنا في موقع الحكم والتّميز.

هذه التّخوم المتداخلة هي من تشكّل عالم رواية (المتشائل) مع ميل واضح إلى اعتماد العوالم الغرائبيّة التي تقودنا في النّهاية إلى الانزلاق عالم عجائبيّ مجنون لا يمكن أن يكون إلاّ في تجربة حياتيّة معقّدة وصعبة مثل حياة الفلسطيني في ظلّ احتلال صهيونيّ، قهر الإنسان الفلسطيني، وجعله يعيش في عوالم مجنونه وأزمات متواصلة، يكاد العقل لا يستطيع أن يحتملها، أو أن يفهمها.

بطل الرّواية (سعيد المتشائل) يعيش ظروفاً معقّدة طوال روايته، وهي ظروف غرائبيّة يعيشها الفلسطيني في أزمة كبيرة لا تنتهي، وأزمته الذّاتيّة هي أزمة الخائن الذي حاول أن يتنكّر لقضيته الفلسطينيّة لينصهر في المجتمع الصّهيونيّ عبر سلسلة من الإكراهات والتّنازلات، لكنّه في النّهاية يجد أنّه فاشل منبوذ حقير، لا تعترف به أيّ جهة كانت، وقد خسر احترامه لنفسه، وظلّ عالقاً فوق خازوق.

في ظلّ هذه الغرائبيّة تطلّ أحداث عجائبيّة تخلخل الثّوابت الطّبيعيّة لعالمنا لتدفعنا إلى التّسليم بأنّ القضية الفلسطينية تعيش في ظروف عجائبيّة يكاد العقل لا يحتملها، أو يقبل بها، وهي لا تقلّ عجباً عن اغتصاب اليهود الصّهاينة لأرض فلسطين، وقتل أهلها، وتهجيرهم على امتداد سبعة عقود متتاليّة.

لكن "ممّا لا شكّ فيه أنّ (إميل حبيبي) في روايته هذه يدحض الفكر الصّهيونيّ القائم على التّعالي والاستخفاف بالآخرين".(٣١)

التّشابه في البناء السّرديّ:

المتأمّل للبناء السّرديّ في راويتي (دون كيخوته) و(المتشائل) يسهل عليه أنّ يدرك أنّ (إميل حبيبي) لم يتأثّر برواية (دون كيخوته) من حيث الفكرة وأداة الطّرح وبواعث الإبداع فقط، بل إنّه قام بطريقة واعية أو غير واعية باستدخال البناء السّرديّ في رواية (دون كيخوته)، ثم قام ببناء روايته على هدي ذلك البناء السّرديّ.

(ثربانتس) في رواية دون قد اعتمد أساساً في بناء روايته على السّرد على لسان الرّواي العليم الذي يذكرنا بالسّرد الشفويّ حيث كان يسرد القدامى والحكواتية ورواة مسارح الظّل والجدّات والقصّ الشّعبيّ قصص الأبطال والملاحم وسير العظماء والمحاربين والنّبلاء والأشراف، وهذا النّفس السّرديّ يرافق الرّواية على امتدادها كاملاً.

منذ أوّل لحظة يأخذ زمام السّرد، وكأنّه يسرد قصّة (دون كيخوته) على جمهور من المستمعين، تماماً كما كانت سير الفرسان تُسرد أحياناً مشافهة، فيقول في مطلع روايته على غرار بدايات السّرد الحكائي الشّفويّ: "في ناحية من نواحي إقليم المنتشا، لا أريد أن أذكر لها اسماً، ومن غير زمن بعيد كان يعيش نبيل ممّن في مسلحتهم رمح...".(٣٢)

في بعض الفصول يغيب السّارد العليم المجهول الاسم المرتفع الصّوت ليظهر ساردٌ وهميّ آخر اسمه (الحكيم سيدي حامد بن الأيل) المؤّلف العربيّ المنتشاويّ الذي يبدو من اسمه أنّه مؤّرخ عربيّ وهميّ(٣٣) ؛ وإنّما استعاره (ثربانتس) لأجل أن يدخلنا في لعبة الإيهام، فنعتقد أنّنا أمام أحداث حقيقيّة يؤّرخ لها عالم جليل متخصّص في هذا الضّرب من السّير والأحداث.

يجوز أن نفترض أنّ هذا الرّاوي الوهمي هو صوت سرّي للرّوائيّ (ثربانتس)، وهو أراد بهذا الصّوت أن يلعب على تقنيّة الأقنعة السّرديّة التي تتيح له أن يروي الأحداث والتّفاصيل من أكثر من زاوية، وبأكثر من رؤية ومستوى خطابيّ؛ ليهب أكثر من مستوى من التّلقّي للقارئ.

يؤيّد هذه الفرضيّة (عبد الرّحمن بدوي) نقلاً عن المستشرق (خوسيه أنطونيو كونده) اللذين يريان أنّ اسم (الحكيم سيدي حامد بن الأيل) هو ترجمة عربيّة لاسم (ثربانتس) نفسه(٣٤).وهذا يؤّيد اعتقادنا بأنّ شخصيّة الرّواي(الحكيم سيدي حامد بن الأيل) ما هي إلاّ شخصيّة (ثرباتنس) ذاته وهو يلعب معنا لعبة الخفاء والتّجلّي، ولنا أن نفترض أنّه شخصيّة حقيقيّة، وأنّه صوت الرّوائيّ الذي كتب الرّواية حقيقة، وهذا طبعاً سيقودنا إلى موضوع آخر للبحث والدّراسة، لسنا هنا في صدد الوقوف عليه.

هناك آراء نقديّة ترى أنّ رواية (دون كيخوته) ما هي إلاّ لمبدع عربيّ مسلم، في ظلّ فرضيات كثيرة تعلّل كيف أصبحت الرّواية لأديب إسبانيّ، ومنها: أنّ (ثربانتس) قد سرق العمل من أديب مسلم عربيّ قابله غالباً في السّجن، وهناك فرضيّة أخرى تفترض أنّ (ثربانتس) هو اسم مستعار لأديب عربيّ مسلم خاف على نفسه من التّعريف بها، في حين أنّ هناك آراء نقديّة أخرى تستنكر أن يكون كاتب الرّواية عربيّ، وترى أنّ ما يقوله (ثربانتس) حول عربيّة روايته هو محض ادّعاء وتشويق لا أكثر.(٣٥)

من الملاحظ أنّ (إيميل حبيبي) قد استعار المعمار الشّكلي لروايته من (دون كيخوته)؛ فابتداء هناك راويان في الرّواية؛ فعندنا صوت الرّاوي العليم الذي يروي بمعرفة كليّة، وهناك صوت الرّاوي الذي لا نعرفه عنه شيئاً سوى أنّ (سعيد المتشائل) قد أرسل إليه رسالة يطلب فيه أن يسرد قصّته، وأن يخبر النّاس أنّه قد اختفى، لكنّه لم يمت(٣٦)، وهو يتولّى مهمّة الرّاوي السّارد في بعض الفصول من الرّواية.

الطّريف في الأمر أنّ الرّاوي العليم الأصغر في الرّوايتين-إن جاز التّعبير- هو مَنْ يأخذ على عاتقه أن يقفل السّرد في النّهايتين؛ ففي رواية (دون كيخوته) ينهي (الحكيم سيدي حامد بن الأيل) الرّواية برسالة يوجّهها إلى قلمه، يذكر فيها أنّه قد خلق شخصيّة (دون كيخوته) بقلمه لأجل أن يستهزئ من قصص الفرسان الجوّالة. (٣٧)

شبيه هذا السّارد موجود في رواية (المتشائل) حيث هو راوٍ "حاضر من أجواء القصّ الشّعبيّ العربيّ، حيث يتنكّر (إميل حبيبي) في زيّ (حكواتي) يتلو حكاية في إحْدى المقاهي، أو في أحد البيوت، حيث القومُ يسهرون، ويتسامرون"(٣٨)؛ ففي سرْدِهِ لحكاية الاسم والنّسب يرجع بنا إلى زمن تيمورلنك، وأبجر بن أبجر، ولا بأس في أنْ يورد شاهداً شعريّاً من الشّواهد على طريقة الإخباريين في مدوّناتهم

"يا أبجرَ بنَ أبجرٍ، يا أنْتا أنتَ الذي طلّقتَ يوْمَ جُعتا". (٣٩)

في رواية (المتشائل) يقوم الرّاوي الأصغر المجهول الاسم والذّات بمحاولة يائسة لأجل أن يعرف مَنْ يكون (سعيد أبو النّحس المتشائل)، لكن مساعيه تبوء بالفشّل، ويختم الرّواية بقوله: "فكيف ستعثرون عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعثّروا به؟" (٤٠)

كما أنّ (إميل حبيبي) قد بنى روايته على غرار الشّكل السّرديّ ذاته في رواية (دون كيخوته)؛ إذ هي تتكوّن من فصول، وكلّ فصل يبدأ بجملة وصفيّة سرديّة طويلة تشبه تلك الأسماء والجمل التي كان الرّواة الشّعبيّون يستهلّون بها لياليهم، فنجد (إميل حبيبي) يسمّي بعض فصوله -على سبيل المثال-: "سعيد يدّعي التقاء مخلوقات من الفضاء السّحيق"(٤١)؛ "سعيد يعلن أنّ حياته في إسرائيل كانتْ فضلة حمار!"(٤٢)؛ "كيف شارك سعيد في حرب الاستقلال لأوّل مرّة"(٤٣)؛ "كيف اضطرّ سعيد إلى الإمساك عن الكتابة لأسباب أمنيّة" (٤٤)... إلخ.

هذه الطّريقة لافتتاح الفصول أو افتتاح القفزات السّرديّة نجدها ذاتها في رواية (دون كيخوته)، مثل: "في الأحداث الغريبة التي وقعت في الفندق"(٤٥)؛ قصّة البغّال الشّاب وأحداث أخرى غريبة وقعتْ في الفندق"(٤٦)؛ "في مغامرة الرّمة الفريدة وغضبة فارسنا الطّيب ون كيخوته غضبة عظيمة"(٤٧)؛ "في الطّريقة الظّريفة التي بها سلّح (دون كيخوته) فارساً"(٤٨)؛ "فيما جرى لصاحبنا الفارس حينما غادر الفندق"(٤٩)...إلخ.

لنا أنّ نقول إنّ هذا المعمار السّرديّ الموجود في الرّوايتين هو شبيه للشّكل السّرديّ الموجود في ألف ليلة وليلة التي نجد عناوينها على هذا الشّكل، مثل "الخيّاط والأحدب واليهودي والنّصرانيّ فيما وقع بينهم"(٥٠)؛ "التّاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"(٥١)؛ "الملك عمر النّعمان وولديه شركان وضوء المكان".(٥٢)

كما أنّ كلاً من الرّوايتين تعتمد على فنيّة القصّة الكبرى التي تتناسل منها قصص صغرى تتفرّع بالسّرد، وتقوده إلى دوائر حكائيّة صغرى، ثم تعود هذه الدّوائر الحكائيّة لتصبّ من جديد في بوتقة القصّة الكبرى التي هي قصّة البطل في الرّواية.

لا نعلم إنّ كان (إميل حبيبي) قد تأثّر بهذا البناء السّرديّ بشكل مباشر من رواية (دون كيخوته)، أم تأثّر به عبر علاقته بألف ليلة وليلة التي اطّلع عليها في مسيرة ثقافته شأن أيّ أديب عربيّ؟ إلاّ أنّ الحقيقة الثابتة أنّ هذا الشّكل جاء ابتداءً في رواية (دون كيخوته)، واستدعاه (إميل حبيبي) في رواية (المتشائل).

هو شكل نفترض أنّه قد تفشّى في الأشكال السّرديّة الشّهيرة، لا سيما في ظلّ حقيقة أنّ (ثربانتس) قد تعلّم شيئاً من العربيّة خلال أسره في الجزائر لمدة خمس سنوات، واطّلع على أدب العرب لاسيما أنّه ابن القرن السّادس عشر، وهو بذلك قريب من حيث التّاريخ والجغرافيا من الأندلس العربيّة التي

سقطت آخر قلاعها في غرناطة عام ١٤٩٢م(٥٣)، إلى جانب أنّه قد درس في مدينة بلد الوليد، كما درس في (مدرسة الجماعة) في إشبيلية(٥٤)، ولا بدّ أنّه اطّلع بحكم واقع الحال على الأدب العربيّ بشكل أو بآخر أكان ذلك بشكل مباشر أم بشكل غير مباشر وغير مقصود.

ليس أدلّ على ذلك من أنّه يذكر الكثير من أدب العرب وقصصهم وشخوصهم في طي روايته؛ فهو يذكر على سبيل المثال القصّة التي رواها الأسير من بني سرّاج-وهو عربيّ- لـ(رودوريجو دي نرفانت)(٥٥) بن إدريس العربيّ(٥٦)، كذلك يذكر بطولات بعض الإسبان، أمثال (فرجاس الخنّاق) الذي أخذ اسمه من كثرة مَنْ خنق من المسلمين(٥٧)، بل إنّه يستدعي الكثير من قصص العرب ورجالاتها ونسائها في روايته هذه في سياقات مختلفة وقصص داخليّة منفصلة؛ ونجد حكاية (إدريس المراكشي العربيّ) ترد في الرّواية(٥٨)، كما نجد عربيّاً متنصّراً يقرأ خطاباً ما في رواية (دون كيخوته)(٥٩)، ونرى (الحكيم سيدي حامد بن الأيل) يروي عدّة فصول من هذه الرّواية متداخلاً بذلك في بنية السّرد ومعلّقاً على الكثير من القضايا والأحداث.

فضلاً عن أنّه يستخدم التّعابير والمفاهيم العربيّة في روايته؛ فالعملة المستخدمة في روايته هي عملة (المرابطيّ)(٦٠) نسبة إلى المرابطين العرب المسلمين، والأسواق الصّغيرة في إسبانيا تُسمّى (سويقة)، تصغير كلمة سوق في اللّغة العربيّة(٦١)، وهناك تماثيل سيدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم المصنوعة من الذّهب الخالص.(٦٢)

في رواية (دون كيخوته) هناك امتداد للأجناس الإبداعيّة التّراثيّة؛ فـ(ثربانتس) يستحضر الكثير من الأشكال الإبداعيّة ليلقّح بها روايته؛ فهو يستحضر سرديّات الفروسيّة الشّائعة في عصره، ويتكئ عليها في بناء سرده، فيأمل (دون كيخوته) ساخراً أن يغدو بطلاً من أبطال الفروسيّة لينقل الرّاوي عنه سيرته ليُقال عنه كما كان يقول عن غيره: "وبينما كان صاحبنا المغامر الجديد يتحدّث إلى نفسه قائلاً: "مَنْ ذا الذي سيشكّ في الأجيال المقبلة حينما تُذاع قصة مغامراتي الحقيقيّة... إنّ الحكيم الذي سيكتبها لن يصف خرجتي الأولى هذه بقوله: "لم يكد أبولو الأشقر ينشر ذوائبه الذّهبيّة من شعره الجميل على وجه البسيطة الفسيح، ولم تكد الطّيور الصّغار ذات الأصباغ الرّائعة تحيي بقيثارات ألسنتها وبأنغام أعذب من الشّهد مقدّم الفجر الورديّ وقد غادر فراشه الوثير حيث ترقد عروسه الغيور، وتبدي للأحياء من أطناف الأفق المنتشاوي، حتى غادر الفارس الشّهير (دون كيخوته

دلامنتشا) حشايا الكسل، وامتطى صهوة فرسه الشّهير روثينانته وسلك سبيله خلال سهل مونتييل القديم الذّائع الصّيت". (٦٣)

يخلع (ثربانتس) على (دون كيخوته) لغة الفرسان ناقلاً إلينا متونهم اللّغويّة والتّعبيريّة: "لا تُراعا يا صاحبتي العصمة، ولا تهربا؛ فإنّ نظام الفروسيّة الذي أنتسب إليه يقضي بعدم إهانة أحد". (٦٤)

كما يمتح في روايته من المتون الشعريّة المختلفة التي تتوافر عليها ثقافته، فهو ينقل أحياناً من متون شعريّة موثّقة ومعروفة مثل قصيدة رومانيّة قديمة يقول الشّاعر في مطلعها: "السّيف كلّ عتادي   وراحتي في جهادي"(٦٥)، وفي أحيان كثيرة يجري الشّعر على ألسنة أبطال روايته دون لمن تعود هذه الأشعار، ويبدو أنّها من نظمه الخاصّ، لاسيما أنّه قد كانتْ هناك تجارب شعريّة عديدة لـ(ثربانتس)، لكنّها لم تحقّق النّجاح الذي حقّقته قصصه، وهو في الوقت ذلك يستدعي مخزونه الدّينيّ؛ فنرى خادماً صغيراً يستذكر ما وقع للقدّيس (برثلميوس) الذي سُلخ حيّاً(٦٦)، ويقسم بالقدّيس (روك). (٦٧)

ذاكرة المكان تحضر بقوّة في الرّوايتين؛ فـ(ثربانتس) يأخذنا في جغرافيا المكان في إسبانيا حيث جزائر رياران وأشبيلية وشقوبية وبلنسية وغرناطة وسان لوقار وقرطبة وطليطلة وغيرها، وفي الوقت ذاته نجد (إميل حبيبي) في روايته(المتشائل) يستدعي أسماء القرى والمدن الفلسطينية التي لا يفتأ يذكرها في روايته، مثل: الرّويس، والحدَثة، والدامون، والمزرعة، وشعَبَ، والبرْوة، وميعار، ووَعْرة السريس، والزيب، والبصّة، وحيفا، والطنطورة، ووادي النسناس، واللّد، والكابري، وإقرث، فضلاً عن ذكر أسماءَ الشوارع والأحياء في عكا وحيفا، ومعالم مشهورة فيهما، مثل جامع الجزار، وساحة الحناطير، والفينري، "هذا من صميم الثّقافة الشّعبيّة، لأنّ أكثر هذه القرى جرى تدميرها، وتمّ محوها، فذكر السّارد هذهِ الأسْماءَ يستدعي الكثيرَ ممّا وقَعَ، وجرى، في هاتيك القرى، ويثبتها في سجل الوقائع، والمَواقِع، لاسيما أنّ طابع الرحلة الأدبيّة هو أحدُ الأشكال الفنية التي تهَيْمنُ على هذا النص، مثلما تهيمن على الخطاب السّرديّ فيه، إذ منَ المعروف أنّ ابن جُبَيْر- الرحالة - زار عكا في العام ١١٥٨م ، فتحدّث عنها، وعمّا تتعرّضُ له من رياحٍ تهبّ من جهاتٍ عدّةٍ".(٦٨)

كما يستحضر (ثربانتس) الكثير من القصص والحكايات الشّهيرة في موروثه الثّقافيّ، مثل قصّة قالدوفينوس ومركيز منتوا(٦٩)، وبعض القصص من كتاب (ديانا) تصنيف خورخه دي

مونتمايرو(٧٠)، بل حتى أنّه يستحضر بغض الأغاني الشّهيرة المعروفة في عصره (٧١)، ولا يفوته أن يتوقّف عند بعض علوم عصره مثل علم النّجوم والكواكب الذي يسميّه (علم اسطرولوخيا)(٧٢)، كم يعرّج على فنون مختلفة شائعة في عصره، مثل نظم الأغاني، وتأليف المسرحيّات، وتمثيلها على المسرح مفتعلاً قصص عشق على غرار قصص العشق التي سادتْ مرافقة لقصص الفروسيّة والشّجاعة والتّضحية، مع التّعريج على بعض القصص التّاريخيّة مثل قصة الملك آرثر وحكايته مع طريقة الفرسان المسّماة بالدّائرة المستديرة. (٧٣)

إلى جانب أنّه يستحضر الكثير من عناوين مؤلفات عصره وما سبقها لاسيما في موضوع الفروسيّة وقصص الفرسان، مثل: كتاب (رابوع أمادس الغالي)، و(مرآة الفروسيّة)، و(بلمارين دي أوليفا)، و(بلمارين دي إنجلترا)و(كنز الأشعار)، و(دموع أنجليكا)، و(دواء الغيرة)، و(حوريّات هينارس)، كما لا يفوته أن يجري على لسان (دون كيخوته) وشخوص الرّواية الكثير من النّقاشات الفكريّة حول الكثير من المواضيع.

هذا ذاته ما نراه في رواية (المتشائل) حيث يستحضر (إميل حبيبي) قصص مصباح علاء الدّين والعفريت الذي ينبري له صائحاً "شبيك لبيك عبدك بين يديك"(٧٤)، وفي سياق أحداث الرّواية هناك استدعاء لقصة (عباس بن فرناس) واستحضار لشيخ الصّوفيّة (محيي الدّين ابن عربيّ)، كما هناك ذكر لحكاية (امرئ القيس بن حجر) الشّاعر الذي مَضى إلى قيصر الرّوم طمعاً في استعادة ملك أبيه من بني أسد الذين قتلوه. فقد رأى نفسه – وقد تاهَ في أحد السّجون في عكا(الدياميس) يبحث لنفسه عن مخْرَج مثلَ (امرئ القيس) الذي هُرعَ لقيصر، ولسان حاله يقول مع صاحبه: " نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا".

رواية (دون كيخوته) تقدّم كذلك خليطاً من السّرديّات المختلفة؛ فهي تقدّم سرديّة الأمثال التي تجري على ألسنة بعض الشّخصيّات، مثل: "لا تطلب بالرّضا ما تستطيع أن تأخذه بالقوّة"(٧٥)؛ و"وثوب الأسوار ولا رجاء الأخيار" نفسه؛ و"الإحسان للأشرار كرمي الماء في البحار". (٧٦)

كما تعجّ بسرديّة الرّسائل بمستوياتها المختلفة، كالعاطفيّة والإخوانيّة والرّسميّة، إلى جانب بروز سرديّة الوصايا التي تُقدّم لبعض شخصيّات الرّواية، وفي كثير من الأحيان يخلّط (ثربانتس)

هذه السّرديّات بالسّخريّة التي لا ينفكّ يستحضرها، ولاسيما في مجال سرديّة الحكم التي تكون في الغالب حصيلة موقف فكاهيّ وأحداث مضحكة مبكية.

المتأمّل للرّوايتين يدرك مقدار التّشابه الكبير في نسج النّسق الدّاخلي لهما على منوال واحد؛ فكلاهما يوهمانا القارئ بأنّهما تكتبان الأخبار والتّواريخ والأحداث الحقيقيّة، إلاّ أنّهما تسوقان القارئ إلى عوالم عجائبيّة وغرائبيّة مدهشة يختلط فيها الممكن بالمستحيل في عوالم يرى الكاتبان أنّها قد باتت تخلط الواقع بالمستحيل؛ ففنتازيا (ثربانتس) في هذه الرّواية هي فنتازيا تمتح من واقع يهزأ منه بشدّة، والفنتازيا في رواية (إميل حبيبي) تمتح من واقعية تاريخيّة قائمة على أحداث وقعت في فلسطين، وهي في رأيه أغرب من الخيال.

الرّوايتان تقدّمان عملين فيهما تداخل أجناس كثيرة؛ فهما لم تكتبا رواية أو قصة أو سيرة ذاتيّة، بل كتبا عملين فيهما اختلاط لهذه الأجناس كلّها ولغيرها من الأجناس التي تمتح من أجناس التّراث العربيّ بشكل خاصّ، كما نجد فيهما اللّغة الكلاسيكيّة إلى جانب اللّغة الشّعبيّة واللّغة الفلسفيّة واللّغة الحجاجيّة إلى جانب لغة ألف ليلة وليلة ولغة الكتب الدّينيّة ولغة السّخرية السّوداء إلى جانب تلك اللّغة الموتّرة المشدودة المحمّلة بسخرة لا تنتهي.

"بالمختصر إنّ راوية (المتشائل) قد خرجتْ من معطف (دون كيخوته) ومعطف التّراث العربيّ من بخلاء الجاحظ ومقامات بديع الزّمان وكتب أدب الرّحلات والأمثال" (٧٧)؛ ففي رواية(المتشائل) أسّس (إميل حبيبي) عملاً يعمل على استلهام التّراث الفلسطينيّ للوصول في نهاية الرّواية إلى حتميّة الفداء والمقاومة المسلّحة ضدّ الاحتلال الصّهيوني، ذلك ضمن فضاء سرديّ يتسع لمقدار كبير من التّعليقات الجانبيّة والحكايات الصّغيرة والتّفصيلات الثانويّة والتأمّلات الداخليّة.(٧٨)

هذا الأمر ذاته الذي نراه في رواية (دون كيخوته) بنهكة تمتح ظاهريّاً من المجتمع الإسبانيّ بمعطيات ملّها ومشكّلات ثقافته لاسيما الثّقافة العربيّة والإسلاميّة.

الجدير بالذّكر أنّ رواية (المتشائل) على الرّغم من تأثرها الواضح والكامل برواية (دون كيخوته)، إلاّ أنّها قد حافظتْ على ديمقراطيّة هذا التّأثّر من منطلق أنّ العمل الأدبيّ الدّيمقراطيّ هو عمل" حاور أعمالاً كثيرة قبلهـ وانتهى إلى بنية خاصّة به تحاورها أعمال لاحقه ترفض الانغلاق. لاشيء في الأدب يُعطى كاملاً، لا الفكرة ولا التّقنيّة، ولا مطالع الكلام، لو حصل ذلك لانتهى الأدب". (٧٩)

لقد أدرك (إميل حبيبي) أنّ العمل العربيّ الأصيل يقوم بتقليد الأدب الغربي بشكل استلابيّ، بل هو الذي يقوم على تهيجن الرّواية العربيّة بالرّواية الغربيّة. (٨٠)

من هذا المنطلق نرى رواية (دون كيخوته) تحيا في رواية (المتشائل)، وفي الوقت نفسه يستحضر (إميل حبيبي) النّصوص العربيّة، مثل استحضار بعض آيات من القرآن الكريم، والأحاديث النّبويّة، وأبيات شعريّة من التّراث، وكتابات الجاحظ وابن المقفّع والمقامات، وكتاب أبي الفرج الأصفهانيّ ورحلات ابن جبير وعدد آخر من النّصوص العربيّة الكلاسيكيّة فضلاً عن النّصوص الشّعبيّة مثل: ألف ليلة وليلة والأحاجي والألغاز.

الخاتمة:

لقد بنى (أميل حبيبي) روايته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس المتشائل) على منوال بناء (ثربانتس) لروايته (دون كيخوته)، وقد حرص أن يكون الغرائبيّ والعجائبيّ هما قاعدة هذا البناء في روايته من منطلق أنّ هذا النّوع من السّرد يقدّم تصوّراً خاصًّا للواقع يمتح ابتداءً من أرض الحدث، ويستعين بمعطيات التراث والتاريخ وشواذ الأحداث في بناء توليفة سرديّة تتمخّض عن بنية سرديّة لا تخترق الحقيقيّ والواقعيّ، بل توازيه، وتلتقط بذكاء وانتقائيّة فنّية وفكريّة مواقف خاصّة منه، وتضخّمها، أو تزيحها إلى حيث الضّوء لتشرّح الواقع اليوميّ، وتعرّي مواقفه، وتجعل عيوبه ومناقصه في مواجهة القارئ الذي لا يجد صعوبة -بعد قراءة متأنّية- في التقاط الفكرة وفكّ التّرميز الذي يحمل دلالات خاصّة تتفيّأ ظلال الواقعي والمحسوس في الحياة اليوميّة.

إذ إنّ هذا السّرد في هاتين الرّوايتين قد أثبت مقدرته على تجاوز عالمه المغلق دون عالمنا، وبرهن على موهبة (ثربانتس) و(أميل حبيبي) في اختيار أدواتهما الإبداعيّة في بناء الفكرة في نسق سرديّ خاصّ.

الإحالات والمراجع والمصادر:

١- إميل حبيبي: أديب فلسطيني، وُلد في حيفا عام ١٩٢١، وأتمّ دراسته الثّانويّة فيها، ومن ثمّ في عكا، اشتغل عامل بناء زمناً، ثم انتقل للعمل مذيعاً في إذاعة القدس، واستقال منها ليعمل موظفاً في

معسكرات جيش الانتداب، ثم محرّراً في جريدة (الاتحاد)، وأصدر مجلّة (المهماز) في حيفا عام١٩٤٦، وناضل نضالاً متّصلاً ضدّ الانتداب البريطانيّ، ثم ضد ممارسات الكيان الصّهيونيّ المحتلّ بعد قيامه منذ عام ١٩٤٨. اختاره المواطنون العرب ضمن مَنْ يمثلونهم في الكنيست، وبقي عضواً به حتى عام ١٩٧٢ حين قدّم استقالته ليتفرّغ للكتابة. في عام ١٩٩٠ أهدته منظمة التحّرير الفلسطينية (وسام القدس)، وهو أرفع وسام فلسطينيّ. في عام ١٩٩٢ منحه الكيان الصّهيونيّ جائزة الإبداع، فارتفعت الأصوات تطالبه برفضها، لكنّه قَبِلَ الجائزة، ثم أعلن تبرّعه بقيمتها الماديّة لجمعية (المقاصد الإسلاميّة) التي تتولّى علاج جرحى الانتفاضة. في العام الأخير من حياته انشغل بإصدار مجلّة أدبيّة أسماها (مشارف). رحل إميل في مايو/ أيار عام ١٩٩٦، وأوصى أن يُكتب على قبره هذه الكلمات: "باق في حيفا". أعماله الأدبيّة تُعدّ بصمات خالدة في الرّواية العربيّة، مثل: سداسيّة الأيام الستة، الوقائع الغربية في اختفاء سعيد بن أبي النّحس المتشائل، لكع بن لكع، خرافيّة سرايا بنت الغول.

٢- سنشير دائماً إلى رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس المتشائل) باسم (المتشائل) اختصاراً للاسم وفق ما هو شائع باستخدامه اسماً لهذه الرّواية.

٣- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، دار المدى للثّقافة والنّشر، سوريا، دمشق، ١٩٩٨، جزء١، ص٢٤١

٤- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ط١، دار الشّروق للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠٠٦.

٥- عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التّنويريّ الثّقافيّ الفلسطيني، عدد ٢٠١٢/٨/٢٨

٦- مجلّة (مشارف) الحيفاويّة، حيفا، فلسطين، العدد ٩ حزيران ١٩٩٦، ص ١٥

٧- انظر المزيد من الرّوايات العالميّة المتأثّرة بدون كيخوته: مانويل دوران وفاي ر.روج: مصارعة طواحين الهواء- لقاءات مع دون كيشوت، ط١، جامعة ييل، ٢٠٠٦، ص١٧

٨- فيصل درّاج: أثر دون كيخوته في الأدب، صحيفة الحياة اللنّدنيّة، ٢٠٠٧/٧/٢٧؛ محمد بكر البوجي: إميل حبيبي بين السّياسة والإبداع الأدبيّ، غزة، فلسطين، ٢٠٠٠، ص١٠١

٩- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، دار المدى للثّقافة والنّشر، سوريا، دمشق، ١٩٩٨، جزء١، ص٢٤١

١٠- نفسه: جزء١، ص١٧٤

١١- نفسه: جزء٢، ص٦٣٤

١٢- نفسه: جزء١، ص٤١

١٣- نفسه: جزء١، ص١٧٤

١٤- نفسه: جزء١، ص٤١

١٥- نفسه: جزء١، ص٦٢

١٦- نفسه: جزء١، ص٨٧
١٧- نفسه: جزء١، ص٤١
١٨- نفسه: جزء١، ص٤٩
١٩- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٢
٢٠- تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ص٤٤
٢١- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٨١
٢٢- نفسه: جزء١، ص٩٩
٢٣- نفسه: جزء١، ص٨١
٢٤- نفسه: جزء١، ص٥
٢٥- نقلاً عن عبد الرّحمن بدوي من تصدير عام من ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٢١
٢٦- فيصل درّاج: أثر (دون كيخوته) في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، بريطانيا، لندن، ٢٠٠٧/٧/٢٧
٢٧- تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٤
٢٨- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١١
٢٩- نفسه: ص١١
٣٠- نفسه: ص٢٢٢
٣١- نفسه: ص٢٢٢
٣٢- عادل الأسطة: (إميل حبيبي) أديباً ومفكراً، مؤتمر أدباء ومفكرون، جامعة البتراء، الأردن، عمان، ٢٠٠٩، ص٣
٣٣- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٣٣
٣٤- لقد أُسند السّرد بشكل كامل في كثير من الفصول إلى هذا الرّاوي، مثل الفصول: رقم١٥+٢٤+٢٧+٢٨+٤٠+٤٤+٥٠+٧٣
٣٥- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٩٥، هامش١
٣٦- للمزيد انظر: صبحي فحماوي: دون كيخوته هل هي رواية عربيّة أندلسيّة؟ صحيفة الرّأي، عمان، الأردن، عدد بتاريخ الجمعة ٢٠١٤/٤/٢٥؛ جهاد فاضل: سرفانتس وفنون القصّ العربيّ، صحيفة الرّاية، الدّوحة، قطر، عدد تاريخ٢٠١٣/٦/٨
٣٧- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٩
٣٨- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء٢، ص٦٤٠
٣٩- إبراهيم خليل: رائعة (إميل حبيبي) "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ٢٠١١/٥/١٢: الرّابط: www.qabaqaosayn.com

٤٠- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٣
٤١- نفسه: ص٢٢٦
٤٢- نفسه: ص٩
٤٣- نفسه: ص١٣
٤٤- نفسه: ص٢٢
٤٥- نفسه: ص٩٧
٤٦- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء٢، ص٤١
٤٧- نفسه: جزء٢، ص٩٧
٤٨- نفسه: جزء٢، ص١١٧
٤٩- نفسه: جزء١، ص٤٥
٥٠- نفسه: جزء١، ص٥٣
٥١- ألف ليلة وليلة: ط٥، مكتبة التّربية، لبنان، بيروت، ١٩٨٧، ألف ليلة وليلة: ط٥، جزء١، ص١١٤
٥٢- نفسه: جزء١، ص١٩٢
٥٣- نفسه: جزء١، ص٢١٤
٥٤- جهاد فاضل: سرفانتس وفنون القصّ العربيّ، صحيفة الرّاية، الدوحة، قطر، تاريخ٨/٦/٢٠١٣
٥٥- عبد الرّحمن بدوي من تصدير عام من ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٧
٥٦- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٦٣
٥٧- نفسه: جزء١، ص٦٤
٥٨- نفسه: جزء١، ص٨٥
٥٩- نفسه: جزء١، ص٦٣
٦٠- نفسه: جزء١، ص٩٥
٦١- نفسه: جزء١، ص٢٧
٦٢- نفسه: جزء١، ص٤٦
٦٣- نفسه: جزء١، ص٣٥
٦٤- نفسه: جزء١، ص٣٩-٤٠
٦٥- نفسه: جزء١، ص٤١
٦٦- نفسه: جزء١، ص٤٢
٦٧- نفسه: جزء١، ص٥٥
٦٨- نفسه: جزء١، ص٥٦
٦٩- إبراهيم خليل: رائعة (إميل حبيبي) "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ١٢/٥/٢٠١١: الرّابط: www.qabaqaosayn.com

٧٠- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٦٠
٧١- نفسه: جزء١، ص٦٣
٧٢- نفسه: جزء١، ص١٠٨
٧٣- نفسه: جزء١، ص١١٢
٧٤- نفسه: جزء١، ص١١٨
٧٥- إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٣٥
٧٦- ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص١٩٥
٧٧- نفسه: جزء١، ص٢١٠
٧٨- عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التّنويريّ الثّقافيّ الفلسطيني، عدد ٢٨/أغسطس/٢٠١٢، الرّابط:
http: //www.tanwer.org/tanwer/news/2031.html
٧٨- سليمى محجوب: قراءة في رواية المتشائل للرّوائي الفلسطيني إميل حبيبي، منديات ستار تايمز، الرابط:

http: //www.startimes.com/f.aspx?t=15139578

٧٩- فيصل درّاج: أثر دون كيشوت في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، ٢٧/٧/٢٠٠٧.
٨٠- فخري صالح: الرّواية العربيّة والأدب العالميّ، موقع القنطرة، الرّابط:
http: //ar.qantara.de/content/lrwy-lrby-wldb-llmy-fy-dw-nsh-lrwy-lrbyd-nzr-fy-mfhwm-ldb-llmy

.... ❖❖❖❖❖ ....

مجلة هلال الهند
المجلد – 5 العدد- 1

الدكتور وليد جاسم الزبيدي: شاعر الذاكرة والمناسبات

محمد علي محيي الدين *

حين يولد الشاعر في أرض مثل المحاويل، حيث تمتزج البساتين بأنين التأريخ، ويشبّ على ضفاف الفرات، فإن الكلمات تُولد في روحه قبل أن يعرف الأبجدية. وهكذا كان وليد جاسم الزبيدي، ابن بابل، التي تطبع أهلها بالحكمة والحنين، والتي ظلت تتكلم عبره شعراً ونقداً وتحقيقاً، ليغدو واحداً من أعمدة المشهد الأدبي والثقافي في العراق المعاصر.

ولد الزبيدي في الأول من تموز عام ١٩٥٦، في قضاء المحاويل، لكنه لم يكن ابن مدينة فحسب، بل ابن نصّ، وأخاً لقصيدة، وحفيدَ تراثٍ طويل النفس. تنقّل بين فضاءات العلم والأدب، فابتدأ دراسته في الاقتصاد، ثم عاد ليتلبّس برداء الضاد، فحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية، ومنها انطلق إلى فضاءات أرحب، فنال الماجستير والدكتوراه في تحقيق التراث الفكري، ليجمع بين رصانة المؤرخ وحنان الشاعر، وبين صرامة الأكاديمي وخيال المبدع.

إن سيرة الدكتور الزبيدي ليست مجرد توثيق لمسارات أكاديمية ومؤلفات مطبوعة، بل هي خارطة وجدانية، يتقاطع فيها الشعر مع النقد، والتحقيق مع الذاكرة، والحبر مع اللهب. فمن خرافة المرايا إلى الظل ضوءًا، ومن محارتي إلى مرايا الورد، ظلَّ الزبيدي شاعرًا يكتب لا ليقول فقط، بل ليوقظ في القارئ دهشةَ التأمل وندبةَ المعنى. أما دواوينه، فهي ليست مجرد صفحات مرصوفة، بل لوحات شفيفة تقطر من الوجد، وتتنفس بين سطورها أطيافُ بابل وأصواتُ مآذنها وغبارُ مواسمها.

لكن الزبيدي لم يكتفِ بأن يكون شاعراً يكتب، بل كان باحثاً ينبش في تراب المخطوط، يزيل عنه غبار الأزمنة ليعيده إلى الحياة. أعماله في التحقيق تكشف عن حسّ تراثي عالٍ، وإخلاص لمهمته كباحث، وقد تجلّى ذلك في تحقيقه لمخطوطات مثل جمهرة الإسلام ذات النثر والنظام وكمامة الزهر وفريدة الدهر وغزل المحبين وغيرها، ليكون بذلك من الحلقات المضيئة في سلسلة الحفاظ على التراث العربي والإسلامي.

---

* كاتب وباحث عراقي

في النقد، انطلق الزبيدي بوعي منهجي، قارئًا الشعر والسرد بمنظار الحداثة دون أن يغادر ضفاف الأصالة. في أوراق ورأي وما قاله النص وفانتازيا النص، يتراءى صوت ناقد ذي نَفَسٍ شاعري وقراءة عميقة، تُحلّل النص لا لتفككه، بل لتعيد تشكيله في وعي المتلقي.

أما مشاركاته الأدبية، فقد جاوزت حدود العراق إلى صربيا ومصر والإمارات، حيث مثّل الشعر العراقي خير تمثيل، وترجمت قصائده إلى العديد من اللغات، ليكون صوته أحد جسور التلاقي بين ضفاف الثقافات.

في اتحاد الأدباء وكتّاب بابل، وفي مؤتمرات الجامعات والعتبات المقدسة، وفي مهرجانات الشعر والمخطوط، كان الزبيدي حاضراً، لا ليُضاف إلى القائمة، بل ليُثريها، وليمنح الحضور معنى أعمق لوجود الكلمة والموقف والهوية.

إن تجربة الدكتور وليد جاسم الزبيدي، بتنوعها وثرائها، تؤكد أن المبدع الحقيقي لا يقف عند حدود تخصصه، ولا يكتفي بصدى صوته، بل يُنصت للتاريخ، ويجادل الواقع، ويكتب للمستقبل. إنه شاعر لا تكتمل مرآته إلا بوجوه الناس، وبمآقي المدن، وبندوب الذاكرة، ولذلك جاءت أعماله أيقونات على مكتب الذاكرة، تسجل، وتستنطق، وتستبقي الزمن في سطور لا تموت.

ففي عالم سريع الزوال، يبقى اسم الدكتور وليد الزبيدي محفوراً في ذاكرة الكلمة العراقية، شاهداً على أن الشعر يمكن أن يكون سفينة نجاة، وأن المخطوطة يمكن أن تنبض، وأن الإنسان يمكن أن يكون شاعرًا، وباحثًا، ومؤرخًا... في آنٍ واحد.

كتب الشعر العمودي باقتدار الشاعر وغرد في مختلف المناسبات، وأعتلى منصات الخطابة كشاعر يلهج بالشعر على طريقة الأقدمين محافظا على العمود الشعري، زمن شعره قصيدته المعنونة بـ"بغداد" تتخذ طابعًا وجدانيًا وحنينيًا بامتياز، وهي تمثل نموذجًا رفيعًا من الشعر العمودي الذي يجمع بين صدق العاطفة ورشاقة التعبير، وتحفل بصور بلاغية ولمحات تاريخية وثقافية تعكس عمق الانتماء والوعي بمدينة عريقة مثل بغداد.

القصيدة تسير على نغمة الحنين والانبهار، وتعبّر عن توقٍ داخلي عميق لزيارة بغداد، وتقديرٍ لجمالها المادي والمعنوي، ولتاريخها الثقافي والحضاري. الشاعر يزاوج بين الحب الشخصي لها، ووعيٍ تاريخي بدورها في صياغة الوعي العربي والإنساني.

وقد استهلها عاطفيا ليقول:

بغدادُ هلْ لي من مُنىً ورِغاب   إنّي أزورُكِ والهوى متصابي

الجمال البلاغي: الاستفهام هنا ليس طلبًا لجواب، بل هو تعبير عن الشوق والتمنّي، وهو أسلوب بلاغي يُدخل القارئ مباشرة في عمق العاطفة."الهوى متصابي": استعارة بديعة، فالشاعر يشبّه نفسه بالعاشق الذي عاد إليه فتوة العشق كالصبي، وهي لمحة وجدانية حية.

ويجمع بين التاريخ والمجاز:

قدْ كنتِ أخبرَ بالخلودِ مهابةً   وبألفِ ليلٍ كُنتِ خيرَ كتابِ

استدعاء "ألف ليلة وليلة" يوحي بثقافة بغداد السردية والأسطورية، والبيت يعكس تمجيداً لمكانتها في المخيال العربي. و"الخلود مهابةً": تركيب بديع، يجعل من المهابة وسيلة للخلود.

ويشير لثقافتها وأبداعها بقوله:

يا ملتقى الأدبِ الأصيلِ ثقافةً   يا خيرَ نادٍ في بديعِ روابي

يا منهلَ الابداعِ صفوَ تجاربٍ   يا خيرَ ايقاعٍ لخيرِ جوابِ

وهذه الأبيات تتوسّل التكرار في الاستهلال بـ"يا"، وهو أسلوب إنشائي يوحي بالتقديس والانبهار. ومعانيها تجمع بين الأصالة والتجريب (منهل الإبداع- صفو تجارب)، في إشارة لدور بغداد الثقافي عبر الأزمان.

أما الصورة البصرية والرمزية: فتبدو بارزة في قوله

بغدادُ والنهرُ الجميلُ كلوحةٍ   تُنبيكَ فجراً بعدَ ليلٍ كابي

فهي صورة فنية رقيقة: بغداد مع النهر لوحةٌ تنبض بالأمل. و"فجر بعد ليل كابي": استعارة تمثل الأمل بعد الألم، وهي صورة ذات طابع رمزي تاريخي وسياسي.

ويستحضر هويتها بقوله:

وتمدّنٍ وتلوّنٍ وتبغددٍ   وتصوّفٍ في حلقةِ المحرابِ

وتمرّدٍ وتصعلكٍ في حانةٍ   وغناءِ سكرٍ في انتشاءِ خوابي

وهذه الأبيات قمة في الجمال الشعري، ترسم بغداد كمدينة متعددة الأوجه: التمدّن، التصوّف، التمرّد، الغناء. "تبغدد": نحت لغوي لطيف يعكس التفرّد البغدادي، وكأنه فعل له خصوصية. والتنقل بين "المحراب" و"الحانة" يرسم لوحة شاملة للروح البغدادية المتسامحة والمتعددة.

اما بغداد في ضمير الشعر فقد عبر عن ذلك بقوله:

بغدادُ والشعراءُ منكِ تعلّموا حُبّ الحياةِ وحَيْرةِ الألبـــابِ
وتطاردوا وتساجلــوا في حُسنها وترقرقوا غزلَ المها برِكابِ

فهو هنا يُنزل بغداد منزلة المعلم والملهم للشعراء." ترقرقوا غزل المها" تعبير عن الرقّة والعذوبة، والمها رمز تقليدي للجمال العربي.

أما ختامها فهو وعد وأمل، ختام مشرق رغم الكآبة التي سبقت، فيه إصرار على اللقاء والنهوض:

وسنلتقيكِ حبيـــــبةً ونديمــــــةً وستنهضينَ برغمِ كلّ خـرابِ

أما سماتها الفنية العامة فلغتها فصحى رشيقة، لا تكلّف فيها، مع ميل إلى التعبير المجازي والرمزي. وايقاعها يتماسك بحر القصيدة العمودي ويعزز النغمة العاطفية. وصورها بصرية وذهنية، تتنوّع بين اللوحة، والظل، والسراب، والمحراب، والخمرة، وكلها تخدم تعددية بغداد الرمزية.

والقصيدة ليست مجرد مديح لبغداد، بل هي تأريخ شعري لروحها، بماضيها وثقافتها وتناقضاتها، وفيها قدر كبير من الإبداع في استحضار المكان بوصفه كائنًا حيًا متعبًا لكنه لا يموت. أوجه البلاغة تتوزع بين الاستعارة، الكناية، الطباق، التقديم والتأخير، الموسيقى الداخلية، وكل ذلك يجعل من النص نموذجًا جميلاً للشعر الوجداني الحديث بلغة تراثية الشكل وروح حداثية.

 

الشاعر وليد الزبيدي الكاتب محمد علي محيي الدين

.... ❖❖❖❖❖ ....

الْإِحتِجَاجُ النَّحَوِيُّ في شَرَحيّ ابن عصفور وابن هُشّام لكتابِ جُملُ الزَّجَّاجِي

د. حمزة آدم يوسف حسن *
د. محمَّد علي حريكة عبدالله **

المستخلص:

تناولت هذه الدِّراسة: الاحتجاج النحوي في شرحي ابن عصفور وابن هشام لكتاب جمل الزجاجي، وهدفت إلى بيان طريقة الشارحين في اختيار الشواهد النّحوية وسوقها وترتيبها التي احتجا بها، وكيفية عرضها وتحليلها، وتوضيح مصادر الاحتجاج وموقف الشارحين منها، والوقوف على أكثر أنواع الشواهد استخداماً في الشرحين، اتبعت الدِّراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت إلى جملة من النتائج منها: أظهرت الدِّراسة أنَّ قضية الاحتجاج النّحوي تمثل الركيزة التي يقوم عليها شرحا ابن عصفور وابن هشام لكتاب جُمل الزجاجي، من خلال الدِّراسة تبيَّن حرص الشارحين على الاحتجاج بالقرآن الكريم دون المفاضلة بين قراءاته كما أنّ الشعر العربي يأتي في مقدمة المصادر من حيث الاستشهاد، لم يسلك الشارحان مسلكاً واحداً في ترتيب شواهدهما الاحتجاجية ولكن السمة الغالبة عليهما تقديم الشاهد الشعري، كما أنّ مسألة تقديم الشاهد أو تأخيره لا يدلُ على المفاضلة ولكنها الطريقة التي درج عليها قدامى النحاة في تقوية حججهم النّحوية، تبيَّن من خلال العرض ميول ابن عصفور للنحاة البصريين وقد برز ذلك من خلال إكثاره من الأشعار بشكلٍ لافت بما في ذلك الشعر المجهول القائل والمُختلف في روايته، وربّما جاء ذلك على سبيل التمثيل وليس الاحتجاج، كما تلاحظ على ابن عصفور احتجاجه بالحديث النبوي الشريف على عكس ابن هشام الذي لم يورد في شرحه إلَّا حديثاً واحداً، وقد ألمحت الدِّراسة إلى حقيقة الخلاف في الاحتجاج بالحديث النبوي الشريف.

المقدمة:

الحمدُ لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمَّد المبعوث رحمةً للعالمين وآله وصحبه أجمعين، وبعد:

---

* أستاذ النَّحو والصرف المشارك، جامعة كردفان – كلية التربية ، السودان.
** أستاذ النَّحو والصرف المشارك، جامعة غرب كردفان – كلية التربية ، السودان.

الناظر في كتب النَّحو يلحظ أنَّ للشاهد النَّحوي حضوراً كبيراً في مجال التقعيد النّحوي، فقد أكثر النحاة من استخدام الشواهد للاحتجاج بها في مؤلفاتهم لتقوية مواقفهم وآرائهم على مرِّ الحقب التاريخية المختلفة منذ القرن الثاني الهجري وحتى عصرنا الحاضر، ولعلَّ مردّ الأمر في ذلك لما تتمتع به هذه الشواهد من منزلة وفصاحة وبيان، فكان الاستشهاد بالقرآن الكريم – كلام الله الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ثمّ الحديث النبوي الشريف فالشعر العربي وغيره.

جاءت هذه الدِّراسة تحت عنوان: الاحتجاج النّحوي في شرحي ابن عصفور وابن هشام لكتاب جُمل الزجاجي، وهي تجيب على بعض التساؤلات كما يلي: هل قام شرحا ابن عصفور وابن هشام على مفهوم الاحتجاج النحوي؟ وهل الشواهد التي اصطحباها في شرحيهما تعدُّ حجةً لبناء وتثبيت القاعدة النحوية أو دعم أو تفنيد لآراء ومذاهب نحوية أخرى؟ وهل أسس الشارحان احتجاجهما على مناقشة القضايا التي جاءت في كتاب الجُمل؟ وهل أتيا بجديد من خلال شرحيهما أم أنهما ناقلان لآراء غيرهما من أعلام النحاة المتقدمين فقط؟ وهي مجرد تكرار للسابق، وليست للشارحين إلَّا فضل الجمع والحفظ؟

وتكمن أهمية الدِّراسة في بيان كيفية الاحتجاج النحوي في شرحي ابن عصفور وابن هشام لجُمل الزجاجي بوصفهما سفرين مهمين ذاع صيتهما وتأثّر بهما نفرٌ كبير من خلال الاعتماد على شواهدهما المتعددة.

أما أهدافها فتتلخص في بيان طريقة الشارحين في اختيار الشواهد النحوية وسوقها وترتيبها التي احتجا بها، وكيفية عرضها وتحليلها، والوقوف على أكثر أنواع الشواهد استخداماً في الشرحين، ومعرفة مدى قوة وتأثير هذه الشواهد وحجيتها في ترجيح الآراء النحوية، وتوضيح مصادر الاحتجاج وموقف الشارحين منها، وكذلك إبراز بعض القضايا التي وصل فيها الشارحان إلى حد الاجتهاد، والكشف على مدى التزامهما بقواعد وضوابط الاحتجاج التي وضعها النحاة.

اقتضت طبيعة الموضوع أن يسير وفق المنهج الوصفي التحليلي، وجاءت هذه الدِّراسة في نقاط كما يلي:

❖ التعريف بالشارحين

(أ) ابن عصفور.

(ب) ابن هشام.

❖ تعريف الاحتجاج في اللّغة والاصطلاح.

❖ مصادر الاحتجاج النحوي في الشرحين.

أولاً: القرآن الكريم:

– الاحتجاج بالقرآن الكريم في الشرحين.

ثانياً: الحديث النبوي:

– الاحتجاج بالحديث النبوي في الشرحين.

ثالثاً: الشعر العربي:

– الاحتجاج بالشعر العربي في الشرحين.

وقد سبقت هذه الدِّراسة مقدمة اشتملت على أساسياتها، تليها خاتمة حوت أهم النتائج.

(١) التعريف بالشارحين:

(أ) ابن عصفور: اسمه وحياته:

هو عليُّ بن مؤمن بن محمَّد أبو الحسن بن عصفور العلَّامة النّحوي الحضرمي الأشبيلي، وُلد بأشبيلية سنة سبعٍ وتسعين وخمسمائة، وهو حامل لواء العربية ببلاد الأندلس[١] .

وقد لازم شيخه الشلوبين عشر سنوات ودرس عليه بأشبيلية، وكان له ظهور وشغوف، ارتحل إلى العدوة واستوطن بجاية، وكان أحد خوّاص مجلس المنتصر بالله، وكان له قدرة على التأليف،

[١] السيوطي، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، ج٢، ص٢١

وشرح جزءاً من كتاب الله تعالى، وسلك فيه مسلكاً لم يُسبق إليه من الإيراد والإصدار بما يتعلق بالألفاظ ثمّ بالمعاني، ثمّ إيراد الأسئلة الأدبية على أنحاء مستحسنة[٢].

ولم يذكر المؤرخون تاريخاً محدّداً لوفاته، فقد انحصر تاريخ الوفاة بين ثلاثة وستين وتسعة وستين من القرن التاسع الهجري[٣].

(ب) ابن هشام: اسمه وحياته:

هو أبو محمَّد عبدالله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبدالله الأنصاري المصري[٤]، وينتهي نسبه إلى الأنصار أبناء الأوس والخزرج[٥]، وُلد بالقاهرة يوم السبت الخامس من شهر ذي القعدة سنة ثمانٍ وسبعمائة[٦]، درس معظم العلوم من: نحوٍ وصرفٍ وفقهٍ وقراءةٍ وتفسيرٍ وأدبٍ ولغةٍ على أيدي شيوخ القاهرة في ذلك العصر متخذاً الصبر والمثابرة شعاراً له، وقد انتقل من المذهب الشافعي إلى المذهب الحنبلي قبل خمس سنوات لينال منصب معلِّم بالمدرسة الحنبلية بالقاهرة[٧].

عاش ابن هشام في القرن الثامن الهجري في عصر المماليك الذين امتد حكمهم من سنة ثمانٍ وأربعين وستمائة للهجرة وحتى سنة اثنين وعشرين وتسعمائة[٨].

وقد أدرك ابن هشام الفترة التي حكم فيها الملك الناصر محمَّد بن قلاوون الذي تولى السلطة، فنشأ ابن هشام في هذا العصر فطفق يرتشف من العلم من موارده العذبة الأصيلة، وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً[٩].

---

٢ الغبريني، ص٣١٧-٣١٩
٣ السيوطي، ج٢، ص٢١. وانظر الذهبي، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م، ج١٧، ص٩٧
٤ الشوكاني، ج١، ص٤٠١
٥ ابن حجر العسقلاني، ج٢، ص٣٠٨
٦ الشوكاني، ج١، ص٤٠١
٧ إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، ج١، ص٢٩٣-٢٩٤
٨ ابن تغري بردي، ج٦، ص٥٥
٩ ابن هشام، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص٢٤

وأشارت كتب التراجم لما كان عليه ابن هشام من خلقٍ كريم، فكان جمّ التواضع سخي النفس شفيقاً بالناسِ رحيماً بالضعفاء، وقد أتقن العربية وفاق الأقران والشيوخ[١٠].

توفي ابن هشام ليلة الجمعة في الخامس من ذي القعدة سنة إحدى وستين وسبعمائة، ودُفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر من القاهرة[١١].

مفهوم الاحتجاج في اللُّغة والاصطلاح:

الاحتجاج في اللُّغة: يعني الدليل والبرهان (محمَّد عيد، ص١٠٢). يُقال: ما حججته فإنَّه محاج وحجيج (ابن منظور، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، مادة (حج)، ج٢، ص٢٨٨)، فهو مأخوذ من الحج، وهو الغلبة بالحجة، أي: غلبه على حجته (ابن منظور، ج٢، ص٢٨٨)، وفي الحديث: (حج آدم موسى) (البخاري، ١٤٠٧هـ-١٩٨٩م، كتاب أحاديث الأنبياء، حديث رقم ١٣٥٧)، أي: غلبه بالحجة، والحجة هي البرهان وقيل: ما دفع به الخصم، **أما الاحتجاج في عرف أهل اللُّغة والنّحو**: يُراد به إثبات صحة قاعدة أو استعمال كلمة أو تركيب دليل نقلي صحح سنده لعربي فصيح السليقة (سعيد الأفغاني، ١٩٦٤م، ص١٢٠). ويتضح من ذلك أنّ الاحتجاج له دلالات تُوحي بإضافة الغلبة للحجة التي يقوم على معناها الاحتجاج، وغالباً ما يُستخدم هو أو أحد مشتقاته في المواقف التي تتطلب جدلاً ونقاشاً بقصد التفوّق ونصرة الرأي[١٢].

قال السيوطي معدِّداً مصادر الاحتجاج: (السماع أعني به ما ثبت من كلام ممّن يُوثق بفصاحته، فشمل كلام الله تعالى وهو القرآن الكريم، وكلام نبيه صلى الله عليه وسلم، وكلام العرب قبل بعثته وفي زمنه إلى أن فسدت الألسن بكثرة المولدين نظماً ونثراً[١٣].

فالاحتجاج وفقاً لهذا المفهوم؛ يعني الإثبات بالأدلة القاطعة والبراهين الساطعة من نصوص اللُّغة نفسها لإثبات رأي أو قاعدة اعتماداً على هذه المصادر. هذا، وقد وضع النحاة جملة من الضوابط والقواعد للاحتجاج، وتتلخص فيما يلي[١٤]:

---

[١٠] ابن العماد، ١٩٨٨م، ج٦، ص١٩١-١٩٢
[١١] ابن حجر العسقلاني، ج٢، ص٣٠٩
[١٢] الفيروزأبادي، ١٩٩٨م، مادة (حج)، ج١، ص١٨٨
[١٣] السيوطي، ١١٣٩هـ-١٩٧٦م، ص١٤

❖ الشاهد الذي يُستشهد به لابد أن يكون معلوم القائل، فلا يجوز الاحتجاج بشعرٍ أو نثرٍ لا يُعرف قائله، فكل كلام يدعو إلى الخطأ أو الخلط لابدّ من الاستوثاق من قائله بالرجوع إلى مصدره الأصل ومعرفة ما قبله وما بعده.

❖ لابدّ من التفريق بين ما يُؤتى به لضرورة اقتضته وما يُؤتى به على السعة والاختيار.

❖ أنّ الشاهد إذا ورد فيه الاحتمال سقط به الاستدلال.

❖ لا يُحتج بشواهد مختلفة الرواية.

❖ طرح الشاذ وعدم الاهتمام به، وعدم الاحتجاج بكلام المولدين والمحدثين في اللُّغة.

❖ عدم الخروج على إجماع العرب، أي: ما سمعوه وبلغهم وسكتوا عليه، فكلّ ما لا يخالف المنصوص ولا المُقيس على المنصوص يكون حجة، وإلّا فلا، لأنّه لم يرد في قرآن ولا سُنَّة.

(٢) مصادر الاحتجاج النحوي:

أولاً: القرآن الكريم:

المقصود بمصادر الاحتجاج – كما سلف ذكره –: الشواهد التي يستعين بها النحاة على إثبات صحة الآراء والقواعد وتأكيد بعض الوجوه أو رفضها، فالشاهد الذي يأتي به النحوي في حلبات الكلام والمجادلة لابدّ له من أن يكون حجةً، ولا يكون ذلك إلّا من خلال استقراء اللُّغة والأخذ من واقعها، أو ممّن يُوثق بعربيته، ولاشك أنّ القرآن الكريم أنقى الموارد استقاءً، ويكفيه شرفاً أنّه كلام الله تعالى لا يأتيه الباطل بين يديه ولا من خلفه، فهو قمةٌ في الفصاحة والجزالة، وتتجلى فصاحته في الإيجاز والإعجاز، ومن هذا المنطلق كان القرآن الكريم هو أوّل الكلام الذي يُحتج به في بناء صرح العربية، وقد أجمع علماء اللُّغة والنّحو أنَّ اللُّغة إذا وردت في القرآن الكريم فهي أفصح ممّا في غيره (السيوطي، ج١، ص١٢٩)؛ فهو سيِّد الحجج، وقد حكى عنه ثعلب قائلاً: "إذا اختلف الإعرابان في القرآن

[١٤] السيوطي، ص ٧١-٨٩

الكريم لم أُفضل إعراباً على إعراب، فإذا خرجت إلى كلام الناس فضّلت الأقوى (السيوطي، ج١، ص٢٩٩)" ومن هنا كان من الضروري الاحتجاج بالقرآن الكريم متواتراً أو شاذاً، وليس أدلَّ على ذلك من قول السيوطي: "أما القرآن الكريم فكلما ورد أنّه قُرئ به؛ جاز الاحتجاج به في العربية سواء أكان آحاداً أم شاذاً"[١٥].

قال د. أحمد مكي الأنصاري: "... أنّ النَّحو فيه كثير من الشوائب التي تعكّر صفوه وأنّه بحاجة ماسة إلى حركة تنقية تعتمد على اختيار الآراء الناضجة الأصلية من أقوال القدماء وتكوين نحوٍ متكامل أوّل ما يعتمد على القرآن الكريم وحينئذٍ نسميه النَّحو القرآني"[١٦]، هذا هو رأي النحاة قديمهم وحديثهم في ضرورة الأخذ بالقرآن الكريم والتسليم بشواهده.

الاحتجاج بالقرآن الكريم في الشرحين:

درج الشارحان في سوق الشواهد والاحتجاج بها؛ على تقديم الشاهد القرآني أولاً، لأنَّ القرآن الكريم كان ولا يزال هو المصدر الأول لكلّ النحاة ثمّ يأتي بعده الحديث النبوي الشريف ثمّ كلام العرب من شعرٍ ونثرٍ وغيره، وذلك زيادةً وتوسعاً في الشرح، وتقوية الدليل، وعليه فقد برز جلياً عناية ابن عصفور وابن هشام بالشواهد القرآنية بكثرة مطردة، حيث بلغ عدد الآيات القرآنية التي استشهد بها ابن عصفور نحو: "اثنتي عشرة وثلاثمائة" آية، بينما استشهد ابن هشام بـ:"ثمان عشرة ومائة" آية، بالنظر إلى كتاب الجُمل الذي استشهد مؤلفه بـ:"ثمان وعشرين ومائة" آية.

وقد سلك الشارحان في الاحتجاج طريقة الزجاجي في مناحٍ كثيرة، حيث استشهد ابن عصفور بالقراءة القرآنية لإثبات أنّ المثنى يأتي بلفظ الجمع، وذهب إلى ما ذهب إليه الزجاجي في هذه القاعدة وذلك بقوله: "فالمقيس كل شيئين من شيئين تثنيتهما جمع نحو: قطعت رؤوس الكبشين"[١٧] واستدل بقوله تعالى: "إنْ تَتُوبَا إلى اللهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا" (سورة التحريم، ٤)، وقوله تعالى: "والسَّارِقُ والسَّارِقَةُ فاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا" (سورة المائدة، ٣٨)، وقد تابعه ابن هشام بالأخذ بهذه القراءة

[١٥] السيوطي، ص٢٤
[١٦] أحمد مكي الأنصاري، ١٩٧٢م، ص٢٣٤
[١٧] ابن عصفور، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ج٣، ص٢٧

على إثبات تثنية الجمع وقاس عليها ما دام لها وجهٌ في العربية يمكن الحمل عليه كما في قولهم: ضربت رؤوس الزيدين، ويجوز أن تقول: ضربت رأسيهما، والأول أكثر في كلام العرب، أي: قطعت رؤوس الزيدين، فكرهوا أن يجمعوا بين تثنيتين في كلمة فصرفوا الأول إلى لفظ الجمع لأنّ التثنية جمع في المعنى، ولأنّ معنى الجمع ضم شيءٍ إلى شيء، وقد تقع في القليل والكثير[١٨].

كما استشهد الشارحان بالقراءات المتواترة والشاذة أو القراءات التي حولها خلافٌ وتمت تخطئتها من النحاة، ومن ذلك أنهما أوردا ما ذهب إليه الزجاجي في قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشرِكِينَ قَتلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ" (سورة الأنعام، ١٣٧). في قراءة من قرأ "زُيّن" ما لم يُسم فاعله، وقد وقف كثير من العلماء مواقف متباينة إزاء هذه القراءة فمنهم من خطّأها، وهذا ما لا يجوز لأنّها قراءة مثبتة ومتواترة وكان الأولى أن يُثار حولها جدلٌ بل تُصاغ القاعدة على ضوئها، وهي قراءة ابن عامر(❖) أحد القُرَّاء السبعة المشهورين وحجتهم في ذلك أنه لا يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه إلّا بالظرف أو الجار والمجرور عند البصريين أما عند الكوفيين فيجوز الفصل بهما وبالمفعول به، بإضافة "قتل" إلى شركائهم أو بإضافة المصدر إلى فاعله مع الفصل بينهما بالمفعول به، وهو كلمة "أولادهم"[١٩].

وأما سيبويه فلم يخطئ المسألة، فقد كان معتدلاً في نظرته إليها كما أشار إلى ذلك عثمان الفكي بقوله: "أما سيبويه فلم يخطئ القراءات ولكنه لجأ إلى التأويل فأكثر منه (عثمان الفكي أبوبكر، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م، ص٢٩٤)، ومال الزبيدي للمذهب البصري فمنع الفصل وخطّأ القراءة المذكورة بقوله: "أما القراءة "وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشرِكِينَ قَتلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ" فلا يسوغ الاحتجاج بها، لأنّ الإجماع منعقدٌ على أنّه لا يجوز الفصل بغير الظرف في غير ضرورة الشعر، والقرآن الكريم ليس فيه ضرورة لأنَّ فصاحته أعجزت كلّ فصيح"[٢٠].

---

[١٨] ابن هشام الأنصاري، ص٣٧٧
[١٩] ابن الأنباري، ٢٠٠٢م، ج٣، ص٣٤٩
[٢٠] الزبيدي، ١٩٨٧م، ص٥٣-٥٤

أما ابن عصفور فقد أورد هذه المسألة بقوله: "أما قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشرِكِينَ قَتلَ أوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ" في قراءة من قرأ "زُين" فبنى الفعل للمفعول فيُتصور فيه وجهان: أحدهما: أن يكون "شركاؤهم" فاعلاً بفعلٍ مضمر يدلُّ عليه ما قبله، كأنّه قال: زيَنه شركاؤهم، والآخر: أن يكون فاعلاً بـ"قتل"، والأول أحسن لأمرين: أحدهما: أنّ المصدر لا يُضاف إلى المفعول مع وجود الفاعل إلَّا قليلاً. والآخر: أنّ الشركاء ليسوا بقاتلين وإنّما هم مُزيّنون، وبذلك على القراءة الثانية، وهي قراءة من قرأ "زَين" بفتح الزاي، ولا يكون الشركاء قاتلين إلَّا مجازاً"[21].

إذن، تحفّظ ابن عصفور على هذه القراءة موافقاً رأي البصريين بقوله: "ولذلك أنكروا قراءة ابن عامر"وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشرِكِينَ قَتلَ أوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ" وهو غلط من ابن عامر، والذي غلطه في ذلك أنّ شركاؤهم كان مرسوماً في مصحفه بياء حسب رسم مصاحف أهل الشام، ولذلك يتخرّج على أن يكون الأولاد مخفوضاً بإضافة قتل إليه ويكون الشركاء بدلاً من الأولاد بدل الشيء من الشيء؛ لأنَّ ولد الإنسان شريكه فيما يملكه (ابن عصفور، ج٣، ص٢٤٣). أجاز ابن هشام هذه القراءة، أي: الفصل بين المتضايفين بالمفعول به موافقاً لرأي الكوفيين"[22].

وممّا جاء من استشهاد الشارحين قوله تعالى: "يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالْطَّيْرَ" (سورة سبأ، ١٠)، احتجاجاً على بناء المنادى على الضم. قال ابن الأنباري: "إنَّ الرفع والنصب جازا في: يا زيدُ والحارثُ والحارثَ في الوصف على المحل تارة في اللفظ وتارة على الموضع كما في قوله تعالى: "يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالْطَّيْرَ" والطير بالرفع والنصب، فمن قرأ بالرفع حمله على اللفظ، ومن قرأ بالنصب حمله على الموضع (ابن الأنباري، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م، ص١٢٧)، وإلى ذلك ذهب الخليل وسيبويه وزعما أنَّ سبب النصب والرفع في الموضعين؛ فيه رد الشيء إلى أصله"[23].

[21] ابن عصفور، ج٢، ص٣٠١
[22] ابن هشام الأنصاري، ص٢٨٧
[23] سيبويه ج٢، ص١٨٧

وقرأ الجمهور: "والطير" بالنصب عطفاً على موضع "يا جبال" وقال أبو عمرو(❖): "بإضمار فعل تقديره: "وسخَّرنا له الطير"، وقال الكسائي: "عطفاً على "فضلاً" أي: وتسبيح الطير"، وقال الزجاج: "نصبه على أنه مفعول به"[٢٤].

وقرأ بعض القُرّاء وجماعة من أهل المدينة وعاصم(❖) في رواية "والطير" بالرفع عطفاً على لفظ جبال وقيل عطفاً على الضمير في "أوّبي" وقال أبو حيان: "وسوغ ذلك الفصل بالظرف وقيل رفعاً بالابتداء والخبر محذوف أي: والطير تؤوب وإلانة الحديد"[٢٥].

أما الشارحان فقد احتجا بهذه القراءة دون تخطئة أوردَّ، فبينما رأى ابن عصفور أنّ نصب الطير على موضع جبال ورفعه على لفظه (ابن عصفور، ج١، ص٢١٧)، فقد وجّه ابن هشام القراءة أيضاً نفس التوجيه (ابن هشام، ص٢٤١)، وذكر أنّ القراءة بنصب الطير قراءة الجمهور على موقع جبال وقراءة عاصم بالرفع عطفاً على الجبال في اللفظ ولم يبدِ رأيه بل شرح المسألة كما وردت في كتاب الجُمل، والذي يُفهم أنّه على رأي الزجاجي[٢٦].

وأيضاً احتج الشارحان بالآية القرآنية: "وَاخْتَارَ مُوسَى قَوْمَهُ سَبْعِينَ رَجُلًا" (سورة الأعراف، ١٥٥) على تعدي الفعل "اختار"، فعندما أُسقط الخافض نصب ما بعده كما في قولهم: اخترت الرجال عمراً، تقديره: اخترت من الرجال عمراً، وقد وافقا الزجاجي على طريقته (الزجاجي، ص٢٨، ابن عصفور، ج١، ص٢٧٩)، ولكنهما اختلفا معه في توجيه الآية وتقدير موضع الحذف، فبالرغم من أنّ القراءة لا خلاف حولها إلّا أنّ ابن عصفور اشترط للحذف في هذه الأفعال أن يتعيّن موضع الحذف والمحذوف وهو حرف الجرّ، وذلك بقوله: "فإن نقص هذان الشرطان أو أحدهما لم يجز الحذف أصلاً، فـ"اخترت الرجال زيداً" معناه: من الرجال، واختار موسى قومه سبعين رجلاً، معناه: من قومه"[٢٧].

[٢٤] السيوطي، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م، ج٣، ص١٩٩
[٢٥] أبو حيان، ١٣٠٤هـ-١٩٨٣م، ج٧، ص٢٥٣
[٢٦] الزجاجي، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص١٥٢، ابن هشام، ص٢٤١
[٢٧] ابن عصفور، ج١، ص٢٧٩

أما ابن هشام فقد عمد إلى تبيين الوجه الإعرابي في القراءة، فجعل "قومه" مفعول به أول و"سبعين" مفعول ثانٍ، و"رجلاً" تمييز، والمعنى: قومه، فلما أُسقط الخافض وهو "من"، نُصبت "قومه"، وبهذا يبدو أنّ الشارحين متوافقين من حيث الرأي ومن حيث طريقة تخريج الآية[٢٨].

إذن، فكلّ ما جاء في استشهاد الشارحين يدلُّ على حجيّة القراءات في التقعيد النحوي، فتكون القراءة شاهداً قوياً يدعم الرأي ويضفي عليه قداسة.

وممّا جاء في هذا السياق استشهادهما على أنّ "ما" تكون زائدة على ضربين: أحدهما: ألا تغيِّر في الإعراب ولا المعنى كقوله تعالى: "فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللهِ لِنتَ لَهُمْ" (سورة آل عمران، ١٥٩)، والضرب الآخر: يتغيّر فيه الإعراب نحو قولك: إنّ زيداً قائمٌ، ثمّ تقول: إنّما زيدٌ قائمٌ، فكُفت "إنّ" عن العمل (الزجاجي، ص٣٢٢)، ويرى ابن عصفور أنَّ "ما" في الآية الكريمة زائدة لمعنى التأكيد وهذا وفقاً للزجاجي، لأنّ المعنى: فبرحمة من الله، وقد تجئ "ما" زائدة لغير معنى التأكيد، وهي إما كافة أو موطئة، فالكافة هي التي تدخل على الحرف فتكفه عن العمل مثل: إنّما، والموطئة هي التي تدخل على اللفظ، فتسوغ له الدخول على خلاف الذي كان يدخل عليه مثل: ربّ[٢٩].

ومن هنا اتضح أنَّ ابن عصفور يحتج بالآية القرآنية لإقامة الحجة والبرهان ثم يتوسع في الشرح وهذه هي طريقته في أغلب الأحيان، أما ابن هشام فيكتفي فقط بالإشارة إلى موضع الشاهد ويكف عن التعليق[٣٠].

وأنّ جلّ الآيات التي أوردها الزجاجي في كتابه كانت محوراً لدراسة الشارحين، ولم يتجاوزا منها إلّا النذر اليسير، وربّما جاء ابن عصفور – تحديداً – بشواهد أخرى لتعضيد مواقفه الاحتجاجية، وهي لم ترد في متن كتاب الجُمل، وقد نحا فيها مناحٍ متعددة كما يلي:

❖ **ذكر كلمة أو كلمتين من الآية:**

---
[٢٨] ابن هشام، ص١٢٥-١٢٦
[٢٩] ابن عصفور، ج٣، ص٤٢
[٣٠] ابن هشام، ص٣٨٤

اكتفى ابن عصفور في كثير من الأحيان بالاختصار على ذكر موضع الاستشهاد في الآية فاجتزئ كلمة واحدة أو كلمتين، ومن ذلك استشهاده على جواب "نعم" بفتح العين وكسرها وإبدالها "حاءً" على لغة من اللغات (ابن عصفور، ج٣، ص٨٠)، فاحتج بقراءة الكسائي "نَعِم" (سورة آل عمران، ١٣٦) بالكسر. وأيضاً احتج الشارحان بقوله تعالى: "عُرُباً أَتْرَابًا" (سورة الواقعة، ٣٧) لإثبات مسألة لغوية وعلى كون الإعراب بمعنى التحسين، أي: "حساناً"[٣١].

❖ **إيراد الآية بتمامها:**

وقد يورد الشارحان الآية بتمامها، ولو كانت طويلة، كما صنعا في باب "عطف الجُمل"، ومن هذا القبيل أورد ابن عصفور موقف النحويين من بعض الشواهد القرآنية، فمثلاً إذا عُطفت جملة الاشتغال على جملة صغرى، يرى أنّ القُرّاء مجمعون على نصب السماء (ابن عصفور، ج١، ص٣٥١) كما في قوله تعالى: "وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ❖ وَالسَّمَاءِ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ" (سورة الرحمن، ٦-٧).

❖ **الاحتجاج بآية واحدة على مسألتين:**

أحياناً يستشهد ابن عصفور بآية واحدة على مسألتين كما صنع في باب "ما لم يُسم فاعله" في قوله تعالى: "فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ" (سورة الحاقة، ١٣)، فيرى الزجاجي أنّ الرفع في المصدر إذا نعت أحسن أما إذا لم ينعت المصدر كان الوجه النصب وقُبح الرفع (الزجاجي، ص٨١)، ووافقه ابن عصفور في أنّ "واحدة" نعت للتأكيد، لأنّه قد عُلم أنَّ النفخة واحدة، ثم نبّه إلى مسألة أخرى، وهي أنّ مجيء المصدر نائباً للفاعل يكون إذا اجتمع مع الظرف أو المجرور[٣٢].

وممّا سبق إيراده يمكن القول أنَّ ابن عصفور يميل إلى بسط موقف النحاة من بعض القراءات القرآنية ولا يخطئها ولكنه يرجّح ما ارتآه حسناً، وعندما يتعرّض لمعنى آية قرآنية، لا يجعل الإعراب ديدنه بل يحتكم إلى المعنى في الاستعمال ويوضح موضع الشاهد، أما ابن هشام فيهتم بتصحيح

[٣١] ابن عصفور، ج١، ص٣١، ابن هشام، ص٣٣٨
[٣٢] ابن عصفور، ج١، ص١٤٣

الأساليب فكلما أنهى مسألة ختمها بآية تتعلق بما يحتاج إليه من إعراب وتفسير وتأويل، فقد كان يهتم أيضاً بتوضيح المسائل النحوية اعتماداً على الأسلوب السهل بجانب اهتمامه بتدريب الناشئة على الإعراب من خلال شرح شواهده من القرآن الكريم وغيره.

❖ **إيراد شاهد واحد للاحتجاج على مسألتين:**

وذلك كما صنعا في باب إضافة المصدر إلى "ما بعده"، قال الشارحان: إذا نوّنت المصدر؛ بطلت الإضافة، واستشهدا بقوله تعالى: "أَوْ إِطْعَامٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ ❖ يَتِيماً ذَا مَقْرَبَةٍ" (سورة البلد، ١٤-١٥)، وعلى جواز حذف الفاعل إذا أُضيف المصدر إلى ما بعده إذا كان في الكلام ما يدلُّ عليه، وتقديره: أو أن يُطعم أحدكم يتيماً (ابن عصفور، ج٢، ص١١٤، ابن هشام، ص١٢٣). كما ساق ابن عصفور شاهداً آخر على وقوع المصدر موقع الفعل كما في قوله تعالى: "فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ" (سورة محمَّد، ٤) أي: فاضربوا[٣٣]، ممّا يدلُّ على أنّ الشارحين يكثرا من إيراد الشواهد القرآنية.

❖ **تخريج معاني الآيات القرآنية:**

أحياناً يميل ابن عصفور أثناء احتجاجه بالآية إلى تخريجها من حيث المعنى المراد ومن ذلك احتجاجه على بعض النحويين في زعمهم أنّ "من" تأتي لتبيين الجنس، مستدلين بقوله تعالى: "فاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ" (سورة الحج، ٣٠)، يقول: "ألا إنّ الأوثان كلّها رجس، وإنّما أتيت بـ"من" ليبين ما بعدها الجنس الذي قبلها فكأنّك قلت: اجتنبوا الرجس الذي هو الأوثان، أي: اجتنبوا الرجس الوثني، فهو يتخرج على أن يكون المراد بالرجس عبادة الوثن فكأنّه قال: اجتنبوا من الأوثان الرجس الذي هو العبادة، لأنّ المحرّم من الأوثان إنّما هو عبادتها"[٣٤].

وأيضاً عندما يفاضل ابن عصفور بين رأيين يعزز رأيه بآية قرآنية، ومن ذلك احتجاجه على اجتماع الشرط والاستفهام، قائلاً: "فمذهب سيبويه أن يُبنى الجواب على الشرط ويدخل الجواب على الجملة من الشرط والجزاء، ومذهب يونس أن الفعل يُبنى على الاستفهام نحو: إن قام زيد يقم

[٣٣] ابن عصفور، ج٢، ص١١٤
[٣٤] ابن عصفور، ج١، ص٥٠٩

عمرو، ويونس قال: يقوم عمرٌو، والصحيح ما ذهب إليه سيبويه بدليل قوله تعالى: "أَفَإِيْن مِّتَّ فَهُمُ الخَالِدُونَ" (سورة الأنبياء، ٣٤) لأنه لا يجوز أن يكون التقدير: "أفهم الخالدون فإن مت"[٣٥].

❖ **الشاهد القرآني متبوعاً بالحديث النبوي:**

وقد يأتي الشاهد القرآني مؤيداً بالحديث الشريف عند الشارحين وإن قلّ ذلك، فابن عصفور – مثلاً – احتج بالقرآن مؤيداً بالحديث النبوي في "خمسة عشر" موضعاً، ولم يقدم الحديث إلّا في باب "الإعراب" مستشهداً بقوله صلى الله عليه وسلم: "الثَّيب تُعرب عن نفسها"،أي: تُبين، وذلك فيما يبدو اقتضته الضرورة لأنّه أراد أن يبيّن معاني كلمة (أعرب) في اللُّغة ولكن عندما جاء لبيان كلمة (إعراب) قال: ويكون أيضاً بمعنى التحسين، واستشهد بقوله تعالى: "عُرُباً أَترَابَاً" (الواقعة، ٣٧) أي: حساناً (ابن عصفور، ج١، ص٣١)، أما في بقية المواضع فنجده يقدم الآية القرآنية على الحديث الشريف. كما استشهد ابن هشام أيضاً بذات الحديث، ولم يذكر غيره في الشرح وسار في ذات المنهج الذي اتبعه ابن عصفور[٣٦].

وفي رأي الباحث يبدو ابن عصفور وكأنّه لم يستشهد بالأحاديث من أجل اللُّغة والنحو وإنّما يلقيها حججاً على مسائل أخرى، وإن لم يكن ذلك كذلك فلم لا يورد المصادر التي أخذ عنها هذه الأحاديث كما يصنع في الأشعار، على عكس ابن هشام فقد ظلّ ينسب الأقوال إلى قائليها والشواهد إلى مصادرها.

❖ **الشعر متبوعاً بالقرآن الكريم:**

أما الشعر متبوعاً بالقرآن الكريم فيشكل الغالب الأعم في الشرحين، ومن ذلك ما ذهب إليه النحاة في أنّ المرخم يُبنى على الضم، ويجوز أن يبقى على حركته وسكونه نحو: يا حارُ ويا مالُ[٣٧]، ويرى ابن هشام حذف الآخر وترك ما قبل المحذوف على حركته، لأنّ الوقوف على الكسر أفصح، لأنّه الأكثر

---

[٣٥] ابن عصفور، ج٢، ص٣١٧
[٣٦] ابن هشام، ص٣٣٨
[٣٧] ابن الأنباري، ص١٣٤

في كلام العرب (ابن هشام، ص٢٥١، العكبري، ١٩٧٦م، ج١، ص١١٤١ – ١١٤٢)، مستشهداً بقول حسان بن ثابت[٣٨]:

حارُ بن كعبٍ ألا أحلامَ تَزْجُرُكُم ❖ عنّا ولا أنتم من الجُوفِ الجماخيرُ

أراد: يا حارث، فأسقط حرف النداء لقرب المنادى منه وحذف الثاء من "حارث" للترخيم (ابن هشام الأنصاري، ص٢٥١)، ثم احتج بقوله تعالى: "وَنَادَوْا يَا مَالِكُ" (سورة الزخرف، ٧٧)، وهي قراءة ابن أبي طالب، وابن مسعود رضي الله عنه[٣٩].

❖ **القرآن متبوعاً بالشعر:**

ومن مظاهر الاحتجاج وصوره عند الشارحين؛ جعل الآيات القرآنية هي الشاهد الثاني لتقويته وتأكيده ومن ذلك استشهاد ابن عصفور على حذف التنوين لالتقاء الساكنين، قائلاً: "فمن الناس من جعله ضرورة أي: التنوين ومنهم من أجازه في فصيح الكلام، وهو الصحيح وقد قُرئ: "قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ اللهُ الصَّمَدُ" (سورة الإخلاص، ١ – ٢) بحذف التنوين، وقرأ أبو عمرو بن عقيل: "وَلَا اللَّيلُ سَابِقُ النَّهَارِ" (سورة يس، ٤٠) بحذف التنوين أيضاً من "سابق"، فسئل عن ذلك فقال: لو أثبته لكان أوزن، يريد: أثقل، كما استشهد بقوله تعالى: "عُزَيْرٌ ابْنُ اللهِ" (سورة التوبة، ٣٠)، فجعل "عزيراً" عربياً، وحذف منه التنوين لالتقاء الساكنين، ثم اتبعا هذه الشواهد بقول الشاعر[٤٠]:

عمرُو الّذي هشم الثريدَ لقومه ❖ ورجالُ مكة مَسْنَتون عِجافُ

يريد: عمرُو الذي، والشاهد فيه حذف التنوين للتخلص من التقاء الساكنين، سكون التنوين وسكون اللام في "الذي" للضرورة[٤١].

---

[٣٨] حسان بن ثابت، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، ص٢٦٦
[٣٩] ابن جني، ج٢، ص٣٠٤
[٤٠] ابن عصفور، ج٣، ص١٩٢
[٤١] ابن عصفور، ج٣، ص١٩٢

إذن، فمن القليل والنادر جعل الآية القرآنية بدلاً من الشعر عند الشارحين، ولو أنهما فعلا ذلك لرجعا إلى النص الصحيح الأقوى الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

ثانياً: الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف هو المصدر الثاني من مصادر الاحتجاج، وقد وقف النحاة إزاءه بين مؤيد ورافض، وكانت مواقفهم كما يلي:

الفريق الأول:

يرى هذا الفريق أنّ الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف لا يجوز لأنّ الأحاديث رُويت بالمعنى وليس باللفظ، ثم تداولها الأعاجم والمولدون بالتبديل والتحريف قبل تدوينها لأنّ انعدام الثقة بالرواية يسقط الاستدلال وذلك كما في الحديث المروي عنه (صلى الله عليه وسلم): "زوّجتكما بما معك مَلَّكْتُكَهَا وأَمْلَكْنَاكَهَا بِمَا مَعَكَ مِنْ الْقُرْآن"[٤٢]، وغير ذلك من الألفاظ الواردة في هذه القصة، وقطعاً أنّه (صلى الله عليه وسلم) لم يلفظ بكل هذا، إذ من المحتمل أنّه قال لفظاً مرادفاً لهذه الألفاظ فأتى الرواة بالمرادف وليس بلفظه[٤٣]، ويقف على رأس هؤلاء المنكرين – أبو حيان الأندلسي حيث قال: "قد أكثر هذا المصنف – يعني ابن مالك – من الاستدلال بما وقع في الأحاديث على إثبات القواعد ... وما رأيت أحداً من المتقدمين ولا المتأخرين سلك الطريقة غيره (خديجة الحديثي، ١٩٨١م، ص٢٠-٢١)، وكان الأولى بهؤلاء أن يعدوا الاستشهاد بالحديث حجة في اللُّغة وبخاصة بعد أن دُونت الأحاديث، وتدوين الأحاديث وقع في الصدر الأول حيث كان أولئك الرواة الذين يتصرفون في ألفاظ الحديث على تقدير تصرفهم – ممّن يُوثق ويحتج في أحكام اللُّغة بعباراتهم"[٤٤] وعزا الدكتور عبد الغفار حامد هلال سبب مشكلات اللُّغة إلى عدم اهتمام النحاة بمصادر الاحتجاج الأصيلة بقوله: "وقد أدى عدم اهتمام النحاة بهذين المصدرين في الاحتجاج إلى وجود مشكلات لغوية كثيرة وتأويلات معقدة

---

[٤٢] ابن حجر العسقلاني، حديث رقم ١٠٠٥، ص٢٠٠-٢٠٢
[٤٣] السيوطي، ص٥٣
[٤٤] الإمام محمَّد الخضر حسين، ١٣٥٣ه، ص٣٢-٣٣

ربما كان من السهل التخلص منها بالرجوع إلى هذين الأثرين الذين يمثلان اللُّغة في صورتها المثالية"[٤٥]، يعني: القرآن الكريم والحديث النبوي.

الفريق الثاني:

أما أصحاب هذا الفريق الذين أجازوا الاستشهاد بالحديث فأغلبهم من نحاة الأندلس (خديجة الحديثي، ص٢١) وهم على سبيل المثال: ابن الطراوة، ابن مالك، وابن الحاج الأزهري، وابن سيدة، وابن هشام، وابن فارس وغيرهم، وتتلخص آراؤهم في الآتي:

(أ) إنَّ الرسول (صلى الله عليه وسلم) أفصح العرب، يقول ابن حزم: "لقد كان محمَّد بن عبدالله قبل أن يكرمه الله بالنبوة وأيام كان بمكة أعلم بلهجة قومه، وأفصح، فكيف بعد أن إختصه الله بالنزارة، واجتباه للوساطة بين خلقه"[٤٦].

(ب) إنَّ الأحاديث أصح سنداً من الشعر الذي عوّل عليه النحاة كثيراً، وإنّ المحتج به أو المنقول لم يتغيّر، لأنّه نقل قبل فساد الألسنة[٤٧].

الفريق الثالث:

يمثل هذا الفريق السيوطي، حيث يرى أنّ الحديث النبوي يُستدل به بما ثبت أنه قاله (صلى الله عليه وسلم) على اللفظ المروي، وذلك نادر جداً، إنّما يُوجد في الأحاديث القصار على قلة أيضاً (السيوطي، ص١٦)، ويعلق جعفر نايف عبانة: "وفي ظننا أنّ رأي السيوطي هذا هو الرأي المقبول في هذه المسألة، وهذا هو الوسط بين تشدّد القدامى وتساهل بعض الدارسين المحدثين الذين عابوا على القدامى عدم الاستشهاد بالحديث، وعدّوا ذلك – كما عبَّر قائلهم مهدي المخزومي – خسارة كبيرة أنزلها بالعربية تقعّر النحاة وتحذلقهم (مهدي المخزومي، ١٩٩٨م، ص٦)، هذا ما ورد عن موقف النحاة من الاحتجاج بالحديث الشريف، ولكنه كان من الأجدى والأنفع أن يُراعى الذين نقلوا الحديث مباشرة

[٤٥] الدكتور عبد الغفار حامد هلال، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، ص١٥٥-١٥٦
[٤٦] ابن حزم، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ج٣، ص٢٠
[٤٧] البغدادي، ١٩٧٩م، ج١، ص١٤-١٥

عن الرسول صلى الله عليه وسلم فهم – قطعاً – ممّن يُوثق بفصاحتهم، كيف لا وهم صحابته أصدق من يحمل الرواية عنه نصاً وإدراكاً، وينبغي أن يتوقف النحاة عند المسائل التي شذّت في الأحاديث، ولكن إذا كانت المسألة النحوية أو اللغوية التي يحتج بها لها ما يؤيدها من القرآن الكريم وكلام العرب، فلماذا يرفضها النحاة، خاصةً أنّ النحاة وأهل اللُّغة قد احتجوا بالحديث لإثبات مواد لغوية كثيرة جداً غالبها لم يرد فيما جمعوه من كلام العرب ولا في ألفاظ القرآن[٤٨].

الاحتجاج بالحديث في الشرحين:

❖ الاحتجاج عند ابن عصفور:

المتأمل في مأثورات ابن عصفور يجده معتداً بالاستشهاد بالحديث النبوي الشريف لإثبات القاعدة النحوية والصرفية، فقد استشهد من خلال شرحه لجُمل الزجاجي بنحو "ستة عشر" حديثاً، ولم يتفق مع الزجاجي إلّا في شاهدٍ واحد، وهو قوله (صلى الله عليه وسلم): "الثّيب تُعرب عن نفسها" للدلالة على أنّ معنى الإعراب، البيان (ابن عصفور، ج١، ص٣١، الزجاجي، ص٢٦١). وهذا بوجهٍ أو بآخر يضع ابن عصفور في خانة من يؤمنون بالاستشهاد بالحديث النبوي الشريف، أو لأنه لم يكن متعصباً ومنحازاً لأيٍّ من المذاهب، لا الرافض ولا المؤيد لهذه المسألة، إذ أنّ قضية الرفض والتأييد في حد ذاتها تفتقد إلى الدقة، وليس أدلّ ذلك من استشهاد القدامى أنفسهم بالحديث، أمثال سيبويه والفراء، وقد أثبتت الدراسات أنّ سيبويه استشهد بثلاثة أحاديث (عثمان الفكي، ١٩٦٩م، ص١٥٤، وانظر سيبويه، الكتاب، ج٥، فهرس الأحاديث)، واستشهد الفراء بثلاثة أحاديث أيضاً (أحمد مكي الأنصاري، ص٢٤١-٢٤٢)، كما أنّ أبا حيان نفسه استشهد بخمسة وعشرين حديثاً[٤٩].

---

[٤٨] خديجة الحديثي، ص٨

[٤٩] أبو حيان الأندلسي، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م، ج١، ص٢٨

وذكر مصطفى محمد الفكي أنّ الدافع وراء إنكار أبي حيان ورفضه الاستشهاد بالحديث النبوي، يرجع إلى المنافسة العلمية بينه وبين ابن مالك، وأيضاً التقليد الأعمى الذي جعل أبا حيان يسير في طريقة أستاذه الضائع، بالطبع فالتلميذ يقتفي أثر أستاذه[٥٠].

ومما ذُكر يؤكد أنّ سيبويه وغيره كانوا يستشهدون بالحديث النبوي، وكان ينبغي أن يُقال أنّ هؤلاء جميعاً استشهدوا بالحديث ولكن على قلة، ولكن القطع بعد الاستشهاد غير دقيق..

أما ابن عصفور فقد نحا في الاحتجاج بالحديث النبوي الشريف مناحٍ متعددة فها هو يحتج بالحديث للقطع في المسألة لبيان ورود اللغات في الحديث بعد أن يورد بيتاً من الشعر ثم يتبعه بآية قرآنية، ومن ذلك ما جاء في باب "الجمع المكسر" أنّ "أفعل" المفاضلة إن كان مضافاً فله وجهان: أحدهما: أن يكون مفرداً على كل حال والآخر: أن يكون مثنى وجمعاً ويكون تكسيره على "أفاعل" (ابن عصفور، ج٣، ص١٣٧). وقد جُمعت اللغتان في قوله عليه السلام: "ألا أنبئكم بأَحبِّكُمْ إِلَيَّ وَأَقْرَبِكُمْ مِنِّي مَجْلِسًا يَوْمَ الْقِيَامَة أَحَاسِنُكُمْ أَخلَاقًا، الْمُوَطَّئُونَ أَكْنَافًا، الَّذِينَ يُؤْلَفُونَ وَيَأْلَفُونَ"[٥١].

وأحياناً يحتج ابن عصفور بالحديث النبوي منفرداً ولا يتبعه بشيء، ومن ذلك استشهاده في باب "أقسام الأفعال في التعدي" والتعدي في اللُّغة: التجاوز، يُقال: فلان عدا طوره: أي: تجاوزه (ابن عصفور، ج١، ص٢٨٣)، ومنه قوله صلى الله عليه وسلم: "من طلب القوت لم يتعدّ" (لم أعثر عليه في كتب الأحاديث)، معناه: لم يتجاوز ما يجب له[٥٢].

كما استشهد ابن عصفور بقوله "صلى الله عليه وسلم" علي تأنيث الضلع، قال: "أما الضلع فمؤنثة"، وذلك مما جاء في قوله "صلى الله عليه وسلم": "إنَّ المرأة خُلقت من ضلعٍ عوجاء"[٥٣]، فوصفها بالمؤنث وهو قوله: عوجاء[٥٤].

---

[٥٠] أبو حيان الأندلسي، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م،ج١، ص٢٨
[٥١] البخاري، ج٣، ص١٣٠٥، حديث رقم ٣٣٦٦
[٥٢] ابن عصفور، ج١، ص٢٧٣
٥٣ الطبري، ج٧، ص٢٥٨، حديث رقم ٧٠٥١
[٥٤] ابن عصفور،ج٢، ص٥٢١

وأيضاً في باب "التثنية والجمع المكسّر" فقد استشهد بقوله "صلى الله عليه وسلم": "ليس في الخضروات صدقة" (الطبري، ج٦، ص١٠٠، باب الميم، حديث رقم ٥٩٢١)، على أنّ المؤنث لا يُجمع بالألف والتاء إلّا شاذاً، وإن وُجد فهو موقوف على السماع ثم اتبع الحديث بشاهد من الأشعار (ابن عصفور، ج١، ص٨٤). وكذلك احتج بالحديث ذاته في باب "الجمع المكسّر" أيضاً على منع جمع الصفة بالألف والتاء، أما الاسم القليل فيجوز جمعه بالألف والتاء وهو شاذٌ لا يُقاس عليه[٥٥] وفي هذه المرة لم يتبع الحديث بشيء.

إذن، فقد استشهد ابن عصفور بالحديث النبوي بالرغم من أنّ شيوخه لم يكونوا من علماء اللُّغة والنحو المشهورين الذين لهم رأي في الاستشهاد بالحديث، مما يدلُّ أنّه كان صاحب شخصية مستقلة، ولاسيما وهو أستاذ أبي حيان وقد بان أثره قوياً في ثقافته اللغوية والنحوية، وأبو حيان الذي ملأ الدنيا ضجيجاً بعلمه وآثاره؛ ممّن أنكروا الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف[٥٦].

❖ الاحتجاج عند ابن هشام الأنصاري:

أما ابن هشام الأنصاري فقد سلك في الاحتجاج بالحديث النبوي طريق الزجاجي حيث كان مقلاً في استشهاده بالحديث، ولم يستشهد إلّا بحديثٍ واحد فقط من جملة حديثين وردا في متن الجُمل، الأول: قوله "صلى الله عليه وسلم": "البكر تُستأمر والثيّب تُعرب عن نفسها" (عبد الغني المقدسي، حديث رقم ٩١٠، ص٥١٣)، كما سلك ابن هشام خطى الزجاجي في تقديم الحديث أولاً للدلالة أنّ معنى الإعراب هو البيان، ثم أعقبه بشاهدين من الشعر (الزجاجي، ص٢٦١، ابن هشام، ص٣٣٨)، ولم يستشهد بالحديث الثاني الذي جاء في باب "الأمر والنهي"، والذي استشهد به الزجاجي على دخول اللام على المضارع الغائب والمتكلّم كثيراً، أما دخولها على مضارع المخاطب المبني للفاعل فقليل استغناءً بصيغة "أفعل" وقالوا: هي لغة رديئة، وقال الزجاجي: "وهي لغة جيّدة" (الزجاجي، ص٢٠٨)

---

[٥٥] ابن عصفور، ج٣، ص١٣١
[٥٦] ابن عصفور، ١٣٩١هـ-١٩٧١م، ص٨

ومن ذلك قراءة عثمان وأُبي وأنس: "فَبِذَلِكَ فَلْيَفْرَحُواْ" (سورة يونس، ٥٨)، وقوله "صلى الله عليه وسلم": "فلتأخذوا مَصَافِّكُم"[٥٧].

ولعلّ قلة استشهاد ابن هشام الأنصاري بالحديث النبوي في هذه الدِّراسة؛ لا تعني عدم اعتداده بالاحتجاج به، كيف لا وهو من النحاة المجوّزين لهذا الأمر، ولكن الأرجح أنَّ ابن هشام سلك طريق الزجاجي والتزم بمتن الجُمل، وكذلك قد تكون ضرورة الشرح اقتضت عدم الإكثار من إيراد الشواهد خاصةً أنَّ شرح ابن هشام يُعدُّ كتاباً تعليمياً اعتمد فيه الأسلوب السهل في تبسيط القواعد النحوية.

ثالثاً: الشعر العربي:

المتتبع في كتب النَّحو يجد للشعر منزلةً عظيمةً واهتماماً خاصاً عند النحاة، فلا تكاد تخلو قضية نحوية من شاهد شعري، ولعلّ مردّ الأمر في ذلك إلى نظرة النحاة للشعراء الذين يُعتدّ بشعرهم، نظرةً تقرب من التقديس، إذ لا يُتصور صدور خطأ من أحد من أولئك الشعراء، فكلّ ما يقولونه حجةً، وما ذلك إلَّا لأنَّ الشعر كان موروث العرب الذي حوى معارفهم (القلقشندي، ص٨٩)، فالشعر كان يمثل مقدرة العرب في فنون القول، قال الباقلاني: "معظم براعة العرب في الشعر، ولا نجد في فنون قولهم ما نجده في منظومه" (الباقلاني، ص١٥٥). وكان الرواة الأوائل يعتزون بالشعراء القدماء اعتزازاً جعلهم يوقفون الاحتجاج على شعرهم دون غيرهم، اعتقاداً منهم أنَّ الأنموذج الأعلى للغة يتمثل في طائفة عاشت في فترة سابقة، وذلك قبل غزو الإسلام، ونشر رايته لا على البلدان العربية فحسب؛ بل على البلدان الأجنبية كذلك. وبالرغم من ذلك فقد تباينت آراء العلماء واختلفت وجهات نظرهم في هذا الأمر، فبينما نفر بعضهم من الاحتجاج بشعر المولدين والشعراء غير الموثوق بهم، فقد استحسن بعض النحاة الاحتجاج بشعرهم[٥٨].

الاحتجاج بالشعر العربي في الشرحين:

[٥٧] القرطبي، ١٣٧٢هـ،ج٨، ص٣٥٤
[٥٨] محمَّد إبراهيم عبادة، ص٢١٠

ولعلَّ كل ما سلف ذكره يتسق مع نظرة الشارحين بالشعر، فقد أولعا به وأكثرا من الشواهد الشعرية حتى لا تكاد تجد مسألة نحوية أو صرفية إلَّا ويشكّل فيها الشعر حضوراً، وليس أدلَّ على ذلك من استشهاد ابن عصفور بنحو: "واحدٍ وسبعين وتسعمائة" بيتاً، لم يوافق الزجاجي إلَّا في حوالي "ثلاثة وخمسين" بيتاً فقط ولعلّ هذا يرجع إلى طبيعة الشرح، فبينما تابع ابن هشام الزجاجي في كثير من الآراء، ذهب ابن عصفور مذهباً خالف فيه الزجاجي، وساق خلاله أمثلةً أو أضاف أفكاراً جديدة ربّما لم يسبقه إليها آخرون، وذلك توسعاً في الشرح. كما استشهد ابن هشام بنحو: "ثلاثة وخمسين ومائة" بيتاً، وقد وافق الزجاجي في معظم الشواهد الشعرية التي أوردها، وهذا كلّه يشير إلى اعتداد الشارحين بالشعر العربي، والأخذ بالاحتجاج به.

درج الشارحان في احتجاجهما – عموماً – على جعل الشعر هو الشاهد الثاني وهذا في الغالب ولكن هنالك سمات أخرى اتسم بها الشارحان في الشواهد التي احتجا بها وهي، كما يلي:

❖ **عدم الاحتجاج ببيتٍ مجهول القائل:**

لم يحتج ابن عصفور ببيتٍ مجهول القائل، ويتضح ذلك عندما جوَّز بعض النحويين فتح "نون" الاثنين مع الألف، إذا الواجب فتحها مع الياء وأنشدوا:

أعرفُ منها الجِيدَ والعينانا ❖ ومنخرين أشبها ظبيانا

قال: هذا البيت لا حجة فيه لأنّه لا يُعرف قائله[٥٩].

❖ **عدم الاحتجاج بأبياتٍ مختلفة الرواية:**

لم يستشهد الشارحان بأبياتٍ مختلفة الرواية ومن ذلك ما جاء في باب "إجراء المنفصل مجرى المتصل"، كما في قول الشاعر (من شواهد سيبويه، الكتاب، ج١، ص٢٠٤):

فاليوم أشربْ غيرَ مُستحقبٍ ❖ إثماً من اللهِ ولا واغلِ

---

[٥٩] ابن عصفور، ج١، ص٨٧

فلما كانت الرواية الأخرى للبيت: فاليوم أسقي، سقط الاستدلال به، حيث لا شاهد فيه ولا قياس في تسكين الباء في "أشرب"[٦٠].

وأهم ما يميّز ابن عصفور خاصةً؛ أنّه ذهب إلى تخصيص باب سمّاه: "ما يجوز للشاعر أنْ يستعمله في ضرورة الشعر"، ومن خلاله أورد جملة من الأبيات ضعيفة السند والرواية ليس بغرض الاستشهاد بها ولكنه صنع ذلك من أجل تصحيح روايات هذه الأبيات والتأكد من سلامتها ثم توجيهها حسب الغرض المنشود، ومن ذلك قول الشاعر[٦١]:

وقائلةٍ ما بال دوسرَ بعدنا ❖ صحا قلبُه عن آل ليلى وعن هند

قال: وقد مُنع "دوسر" من الصرف مع أنه ليس فيه إلّا علة واحدة وهي العلمية، والبيت ضعيف الرواية، والرواية الصحيحة فيه إنّما هي: "ما للقريعي بعدنا" (ابن عصفور، شرح جُمل الزجاجي، ج٣، ص١٧٩).

كما يلمّح إلى موقفه من الشواهد الشعرية التي احتج بها الزجاجي، إذا وجد فيها شيئاً يحتاج إلى تصحيح أو ترجيح بين الروايات، ومنه استشهاده في باب "المفعول" المحمول المعنى، يقول الشاعر[٦٢]:

مثل القنافذِ هدّاجونَ قد بلغتْ ❖ نجران أو بلغتْ سوءاتِهم هَجَرُ

قال: فالشاهد فيه نصب "السوءات" ورفع "هجر"، وفصيح الإعراب رفع "السوءات"، ونصب "هجر"، لأنَّ السوءات هي البالغة في الحقيقة لكن لما اضطر رفع، لأنّ القافية مرفوعة، وفي هذا البيت روايتان: رفع "هجر" ونصبها، فالذي رواه بنصبها قلب في الآخر وجعل "هجر" مفعولاً بعد "بلغت" وفي "قد بلغت" ضمير "السوءات"، وعاد الضمير إلى ما بعده لأنّه في باب الإعمال يعود على ما قبله، وهي رواية أبي القاسم، والذي رواه برفعها قلب في الأول والثاني، وهذه الرواية أثبت، وهي رواية المبرّد[٦٣]. كما أشار

---

[٦٠] ابن عصفور، ج٣، ص٢٠٣، ابن هشام، ص٤٣٤
[٦١] ابن عصفور، شرح جُمل الزجاجي، ج٣، ص١٧٩
[٦٢] الأخطل، ص١٧٨
[٦٣] ابن عصفور، ج٢، ص٢٩٣-٢٩٦، الزجاجي، ص٢٠٣

ابن هشام أيضاً إلى اختلاف رواية البيت، ذاكراً ما حدث للبيت من تقديم وتأخير، ممّا أدى إلى تغيير الإعراب[٦٤].

ومن نافلة القول أنّ ابن عصفور كان أكثر احتجاجاً بالشعر واعتداداً به من غير المصادر الأخرى، وهذا هو نهج قدامى النحويين الذين جعلوا الشعر العربي في مقدمة مصادرهم الاحتجاجية، فهو يورده على لسان البصريين وعلى لسان الكوفيين، وعلى لسانه هو حينما يتكفل بالرد على الكوفيين في مناقشاته النحوية، ومما يجدر ذكره أنّ كل تلك الشواهد منسوبة إلى قائليها ولكنه أحياناً ينسب البيت إلى شاعرين إما تشكلياً، أو لأنّ العلماء قبله اختلفوا في هذه النسبة كما كان يعتمد شواهد سيبويه ويعتبرها حجة بلا استثناء.

❖ **إيراد البيت مجتزئاً:**

ذهب الشارحان مذاهب متعددة أثناء الاستشهاد بالشعر، ففي مرات يكتفيا فقط بالإشارة إلى موضع الشاهد، ومنه ما جاء في باب "زيادة الحرف في تنوين الاسم الذي لا ينصرف إذا صرفته"، فقد استشهد ابن عصفور بقول الراجز:

قواطناً مكة من وُرق الحِمى

فذكر أنّ الشاهد في تنوين "قواطن"، وهي ضرورة يقتضيها القياس الصريح[٦٥]، كما استشهد ابن هشام في باب "الوفق"، بقول الراجز:

أنا ابن ماوية إذ جدَّ النَقُر

قال: يريد النقر بالخيل، وهو ذات النص الذي ذكره الزجاجي[٦٦].

❖ **الاختلاف في الإشارة إلى موضع الشاهد:**

[٦٤] ابن هشام، ص٢٨٤
[٦٥] ابن عصفور، ج٣، ص١٤٩
[٦٦] ابن هشام، ص٣٧٣، الزجاجي، ص٣٧٣

وقد يختلف الشارحان في توضيح موضع الشاهد النحوي أو الصرفي، حيث يميل ابن عصفور إلى شرح الأبيات الشعرية وتوضيح معانيها وموضع الشاهد فيها وذلك كما في باب "ما جاء مثنى بمعنى الجمع"، قال: ونضع الجمع موضع المفرد وموضع المثنى، فأما وضع المفرد موضع الجمع فمثل قول الشاعر[٦٧]:

لا تُنكِرُوا القتلَ وقد سَبِينا ❖ في حَلقِكم عظمٌ وقد شَجِينا

قال يريد: في حلوقكم، فإنّ ذلك لا يجوز إلّا في ضرورة، وقوله:

كُلوا في بعض بطنِكم تَعفُّوا ❖ فإنّ زمانكم زمنٌ خَميصُ

قال يريد: بطونكم، ثم يعلّق بقوله: "وهذا عند سيبويه من قبيح الضرائر"[٦٨].

أما ابن هشام فقد التزم طريقة الزجاجي تماماً دون أن يخالفه إلّا نادراً، فقد ظلّ ناقلاً لنص الزجاجي كاملاً ثم يتعهده بالشرح أولاً ثم يعربه في داخل المتن، ويذلّل ما جاء فيه من كلماتٍ صعبة، ويذكر موضع الشاهد في سياق الشرح، وأحياناً أخرى يورد نص الزجاجي ثم يشرحه في الهامش، وقد كان أكثر اختصاراً لأنّه لا يريد أن يحمل النصوص الأدبية فوق طاقتها كما قال محقق الشرح (ابن هشام، ص٦٥)، وأحياناً يخوض ابن هشام في شرح ربّما يشكل على القارئ ومن ذلك استشهاده في باب "حروف الخفض" (ابن عصفور، ص٦١) بقول الشاعر (من شواهد السيوطي، ج٢، ص٣٦):

غدت من عليه بعدما تم ظِمؤها ❖ تصلُ وعن قيضٍ بزيزاءَ مجهلِ

فيقول معلّقاً على البيت:"يصف قطاة قامت على بيض قد تفلق، وخرجت منه الفراخ، قشر البيض يُقال له: قيض، ومجهل: ليس فيه اهتداء مسافر، فأدخل "من" على "عليه" إذ هي بمعنى فوق، ولم يشر ابن هشام إلى موضع الشاهد (ابن هشام، ص١٥٣) وهذه هي طريقته[٦٩].

---

[٦٧] ابن عصفور، ج٣، ص٢٥
[٦٨] ابن عصفور، ج٣، ص٢٥

أما ابن عصفور فينفذ إلى موضع الشاهد مباشرةً، قائلاً: "دخول "من" عليها دليلٌ على أنّهما اسمان لأنّ حرف الجرّ لا يدخل إلّا على حرف جرٍّ آخر حتى يكون موافقاً له في لفظه أو معناه، و"من" ليست من لفظ "عن" ولا "على" ولا في معناهما"[٧٠].

وأيضاً ممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أنَّ ابن عصفور لم يكن حريصاً على إيراد الشاهد كما جاء في كتاب الزجاجي إلّا في معرض مخالفته له في رأي أو مسألة، وفي أحايين أخرى يشتط في رأيه ويصف ما ذهب إليه الزجاجي بالفساد، كما في باب "المفعول المحمول على المعنى"، قائلاً: "فمذهب من أجاز قلب الإعراب لمجرد الضرورة، فاسد – يعني الزجاجي – والذي أجازه بالتأويل حجته أنّه إخراج له عن أصله، فلا ينبغي أن يجوز إلّا لأجل الضرورة مع حمل الكلام على معنًى يصحّ عليه، والذي أجازه في الكلام والشعر استدلّ بقوله تعالى: "مَا إنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُلِي القُوَّةِ" (سورة القصص، ٧٦)، والمعنى: لتنوء بها العصبة، ثم يأتي بشواهد من كلام العرب لم ترد عند الزجاجي ليقوي به موقفه في الاحتجاج، قال: "ومن كلام العرب: إنّ فلانة لتنوء بها عجيزتها، وكذلك قولهم: عرضتُ والناقةَ على الحوض، وقولهم: أدخلت القلنسوة في رأسي، فدلَّ هذا على أنّه يجوز في الكلام، ثم اتبع ذلك بقول الشاعر"[٧١]:

وتُركبُ خيلٌ لا هوادةَ بينها ❖ وتَشقى الرّماحُ بالضَّياطِرة الحُمر

ومعلوم أنّ الرماح لا تشقى بالضياطرة، وأنّما تشقى الضياطرة بها (ابن عصفور، ج٢، ص٣٤٠، الزجاجي، ص٦٠)، ممّا يدلُّ على أنّ ابن عصفور لم يكن مقلّداً أو تابعاً لغيره.

❖ **إيراد القرآن متبوعاً بالشعر:**

---

[٦٩] ابن هشام، ص١٥٣
[٧٠] ابن عصفور، ج١، ص٤٩٧
[٧١] ابن عصفور، ج٢، ص٣٤٠، الزجاجي، ص٦٠

كما صنع الشارحان في إعمال الفعل الثاني، حيث يرى ابن عصفور أنَّ إعمال الفعل الثاني في باب "التنازع" مردّه إلى السماع قائلاً: "فإنّ أكثر السماع إنّما ورد بإعمال الثاني، وعليه نزل القرآن"[٧٢] مستشهداً بقوله تعالى: "آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا" (سورة الكهف، ٩٦)، ثم أردف ذلك بقول طفيل الغنوي (طفيل الغنوي، ١٩٩٧م، ص٣٢):

كُمتاً مَدَّماةٌ كأنّ مُتونها ❖ جرى فوقها واستشعرت لونَ مذهب

بنصب "لون" فأعمل الثاني وهو "استشعرت"، والشاهد في البيت قوله: "جرى واستشعرت لون"، حيث تقدّم عاملان وتأخّر عنهما معمول واحد وهو "لون"، الأول يطلبه فاعلاً والثاني يطلبه مفعولاً، وقد أعمل الثاني[٧٣].

أما ابن هشام فسار على ذات المنهج في ترتيب الشواهد، حيث يرى أنّ في المسألة إعمال الفعل الثاني "استشعرت" وأنّه لو أعمل "جرى" لقال: "جرى فوقها واستشعرته لون مذهب"، فيكون "لون" فاعل يجري، و"الهاء" في "استشعرته" مفعول به وهي راجعة إلى "لون"[٧٤].

وهنا يُلاحظ أنَّ ابن عصفور كان قيّاساً ولكنه أحياناً يتجاوز المسموع وهذه سمة أساسية تميِّز مذهبه.

الخاتمة:

الحمد لله من قبل ومن بعد لما وفق وهدى، والصلاة والسلام على خير الورى سيدنا محمَّد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

تناولت هذه الدِّراسة بالنظر والتحليل – الاحتجاج النحوي في شرحي ابن عصفور وابن هشام لكتاب جُمل الزجاجي بالوقوف على المصادر التي اعتمدا عليها في مناقشة وبيان القضايا النحوية، ومن حيث

[٧٢] ابن عصفور، ج٢، ص٨٧
[٧٣] ابن عصفور، ج٢، ص٨٧
[٧٤] ابن هشام، ص١٩٦

ترتيب الشواهد، ومن خلال الطرق والمسالك التي سار عليها الشارحان في إبراز الحجج والآراء وترجيحها في الشرحين، وبناءً عليه فقد تمّ التوصل إلى النتائج التالية:

❖ أظهرت الدِّراسة أنّ قضية الاحتجاج النحوي تمثّل الركيزة التي يقوم عليها شرحا ابن عصفور وابن هشام لكتاب جُمل الزجاجي، وهي السمة الغالبة لقدامى النحاة في كيفية انتقاء وعرض وتحليل الشواهد.

❖ ثبت من خلال الدِّراسة حرص الشارحين على الاحتجاج بالقرآن الكريم دون المفاضلة بين قراءاته.

❖ أثبتت الدِّراسة أنّ الشعر العربي يشكّل أكثر أنواع المصادر استخداماً في الشرحين، وأنَّ مسألة تأخير أو تقديم الشاهد القرآني على غيره لا تدلُّ على المفاضلة، ولكنّها طريقة درج عليها قدامى النحاة في تقوية حججهم النحوية.

❖ لم يسلك الشارحان مسلكاً واحداً في ترتيب شواهدهما الاحتجاجية ولكن السمة الغالبة عليهما أنّهما يقدما الشاهد الشعري ثم يعقبه النص القرآني، وبلا شك فقد كان لهذه الشواهد تأثيرها الأكبر في تغليب الآراء وإثباتها أو تفنيدها.

❖ تبيَّن من خلال العرض أنّ ابن عصفور سار في احتجاجه على خطى السابقين من النحاة البصريين وبخاصة في الإكثار من الاحتجاج بالشعر بشكل لافت بما في ذلك الشعر المجهول القائل والمُختلف في روايته، ولربّما جاء ذلك على سبيل التمثيل وليس الاحتجاج، كما يُلاحظ عليه الاحتجاج بالحديث النبوي الشريف.

❖ برز من خلال الدِّراسة عدم التزام ابن عصفور في احتجاجه بالقضايا التي طرحها الزجاجي في كتابه، ولكنه زاد وتوسّع في الشرح، أما ابن هشام فقد التزم بمتن الجُمل، وخاصةً في عدم احتجاجه بالحديث النبوي الشريف، وهنا تُلمّح الدِّراسة إلى حقيقة الخلاف في الاحتجاج بالحديث النبوي الشريف، وليس أدلَّ على ذلك من قلة الشواهد في الشرحين.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم:
- إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، دار الشعب، القاهرة.
- ابن الأنباري (عبد الرحمن بن سعيد أبو البركات)، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق جودة مبروك محمَّد مبروك، المكتبة العصرية، ط١ ٢٠٠٢م.
- ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمَّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- ابن تغري بردي (يوسف بن تغري بردي بن عبدالله الظاهري الحنفي)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، المؤسسة العربية للتأليف، القاهرة.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، المحتسب في وجوه القراءات الشاذة والإيضاح عنها، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن حجر العسقلاني (أحمد علي بن حجر)، الدُّرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، دار الجيل، بيروت.
- ابن حجر العسقلاني، بلوغ المرام في أدلة الأحكام، تحقيق وتعليق محمَّد حامد الفقي، مطبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن حزم (علي بن أحمد بن سعيد)، الفصل بين الملل والأهواء والنِحل، تحقيق محمَّد إبراهيم نصر وإبراهيم عميرة، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- ابن عصفور الأشبيلي (علي بن مؤمن)، شرح جُمل الزجاجي، تحقيق فوّاز الشعّار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٤٠٩هـ-١٩٩٨م.
- ابن عصفور، المقرّب، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبدالله الجبوري، مطبعة العادني، بغداد، ط١ ١٣٩١هـ-١٩٧١م.
- ابن العماد (عبد الحي أبو الفلاح)، شذرات الذهب، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨م.
- ابن هشام الأنصاري (أبو عبدالله جمال بن يوسف)، شرح جُمل الزجاجي، دراسة وتحقيق د. علي محسن عيسى مال الله، عالم الكتب، بيروت.
- أبو حيان الأندلسي (أثير الدين محمَّد بن يوسف)، البحر المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢ ١٤٠٤هـ-١٩٨٣م.
- أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى أحمد النَّحَّاس، ط١ ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.

- أحمد مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات، دراسة تحليلية معيارية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م.
- أحمد مكي الأنصاري، أبو زكريا الفرّاء ومذهبه في النَّحو واللُّغة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإسلامية، الخرطوم.
- الأخطل، ديوانه، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، ط٢.
- الإمام محمَّد الخضر حسين، القياس في اللُّغة، ط السلفية، ١٣٥٣هـ.
- الباقلاني (أبو بكر محمَّد بن الطيّب)، إعجاز القرآن الكريم، شرحه وعلّق عليه محمَّد شريف سكر، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط٥.
- البخاري (محمَّد بن إسماعيل أبو عبدالله الجعفي)، الجامع الصحيح المختصر "صحيح البخاري"، تحقيق د. مصطفى الديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، ط٣ ١٤٠٧هـ-١٩٨٩م.
- البغدادي (عبد القاهر بن طاهر بن عمر)، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام محمَّد هرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٢ ١٩٧٩م.
- حسان بن ثابت، شرح ديوانه، ضبطه وضبط الديوان عبد الرحمن البرّدوني، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- خديجة الحديثي، موقف النحاة من الاحتجاج بالحديث الشريف، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
- الذهبي (شمس الدين محمَّد أحمد بن عثمان)، سيّر أعلام النبلاء، تحقيق أبي عبدالله عبد السلام ومحمد عمر علوش، المكتبة التجارية، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
- الزبيدي (عبد اللطيف أبو بكر السرّجي)، ائتلاف النّصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، تحقيق طارق الجنابي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١ ١٩٨٧م.
- الزجاجي (أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحق)، كتاب الجُمل في النَّحو، تحقيق وتقديم د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢ ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- سيبويه (أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمَّد هرون، دار الجيل، بيروت، ط١.
- سعيد الأفغاني، في أصول النَّحو، مطبعة جامعة دمشق، ط٣ ١٩٦٤م.
- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن)، الاقتراح في علم أصول النَّحو، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
- السيوطي، بغية الوعاة، تحقيق محمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.
- السيوطي، المزهر في علوم اللُّغة وأنواعها، دار الفكر، بيروت.

- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمَّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الحلبي البابي، القاهرة.
- السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- السيوطي، الاقتراح في علم أصول النَّحو، تحقيق وتعليق أحمد محمَّد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١ ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
- الشوكاني (محمَّد بن علي بن حجر)، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، دار الفكر، بيروت.
- الطبري (سليمان بن أحمد بن أيوب بن مُطير اللخمي الشامي)، المعجم الكبير، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢.
- الطبري، المعجم الأوسط، تحقيق طارق بن عوض الله بن محمَّد وعبد المحسن إبراهيم الحسيني، دار الحرمين، القاهرة.
- طفيل الغنوي، ديوانه، تحقيق صلاح فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١ ١٩٩٧م.
- الدكتور عبد الغفار حامد هلال، اللُّغة العربية خصائصها وسماتها، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٥ ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- عبد الغني المقدسي، العمدة الكبرى في أحاديث الأحكام، تحقيق رفعت فوزي عبد المطلب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١.
- عثمان الفكي أبو بكر، الاستشهاد في النَّحو العربي، أصول النحاة ومذاهبهم، ط١ ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.
- عثمان الفكي أبو بكر، الاستشهاد في النَّحو العربي، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٦٩م.
- العكبري (أبو القاسم عبدالله بن الحسين)، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق علي محمَّد البجاوي، مصر، ١٩٧٦م.
- الغبريني (أبو العباس أحمد بن أحمد عبدالله)، عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في السنة السابعة، تحقيق عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- الفيروزأبادي (مجد الدين محمَّد بن يعقوب)، مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٦ ١٩٩٨م.
- القرطبي (الإمام أبي عبدالله محمَّد بن أحمد)، تفسير القرطبي، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة، ط٤ ١٣٧٢هـ.
- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، مطبعة الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

- محمَّد إبراهيم عبادة، عصور الاحتجاج في النَّحو العربي، دار إحياء التراث العربي، القاهرة.
- محمَّد عيد، الرواية والاستشهاد باللغة، الهيئة المصرية للكتاب.
- مصطفى محمَّد الفكي، المدرسة الظاهرية وأثرها في النَّحو واللغة، ١٤٠٧هـ-١٩٧٨م.
- مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ١٩٩٨م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

تطور الرومانسية في العراق

أ. د. أنيس الرحمن*

الملخص:

الرومانسية هي ثورة على التقاليد الأدبية البالية والمفاهيم القديمة والأفكار التليدة وهي تدعو إلى إعلاء شأن العاطفة والخيال وتكريم الطبيعة والرجوع إليها عند الكآبة والحزن والبحث عن أسرار الكون والحياة البشرية والفرار عن صورة الواقع الاجتماعي والفكري. وبرزت الرومانسية بظهور الطبقة المتوسطة في المجتمع الأوربي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلادي؛ لأن الأدب الكلاسيكي كان أدبا أرستقراطيا محافظا وكان الكتاب والشعراء يؤمنون بحق الملوك الإلهية ويعتمدون على الطبقة الأرستقراطية التي كانت تعولهم. وفي هذا السياق ظهرت الرومانسية في العراق في فترة ما بين الحربين العالميتين بعد ظهور الطبقة البرجوازية التي كانت تتكون من صغار الملاكين والتجار الموظفين والحرفيين وترعرعت وتطورت في المجتمع العراقي متأثرة إلى حد كبير بالحركات الرومانسية في البلاد الغربية والعربية الأخرى على حد سواء.

الكلمات المفتاحية: الرومانسية، العربية، الغربية، العراق، الشعراء، الرومانسيّون.

مشكلة البحث:

إنني قد لاقيت في هذا السبيل مشاكل عديدة وواجهت موانع وعراقيل كثيرة بسبب قلة المراجع والمصادر على هذا الموضوع في الهند وعدم المساعدة والتعاون من قبل المطابع والمكتبات الأدبية والعلمية في بلاد الرافدين ولو كان هذا لسبب الأوضاع السياسية والأحوال الأمنية في العراق. ولذلك اكتفيت بالاستفادة من الكتب الموجودة في المكتبات المختلفة للجامعات الهندية وخاصة الموجودة بمدينة كولكتا ودلهي وما يجاورهما من المدن والأمصار ومصادر المكتبات والمؤسسات الإلكترونية عبر الإنترنيت. فبالرغم من هذه المشاكل والموانع قد حاولت في هذا المقال الوجيز إلقاء الضوء على تطور الشعر الرومانسي في العراق بظهور الطبقة المتوسطة وشعرائه في فترة ما بين الحربين العالميتين وما بعدهما الذين كانوا بطبعهم ووضعهم رومانسيين وطبيعتهم الرومانسية قد تصور لهم مجتمعا مثاليا يعيش فيه الناس متساويين ومتمتعين بالأمن والسلام.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عالية، كولكتا، الهند.

الدراسات السابقة:

ومن الواضح أن الحركة الرومانسية لها أهمية كبرى ومكانة عالية من ناحية محتوياتها وأساليبها، وهذا ما جعل الأدباء والكُتّاب يعتنون بها. وفي هذا السياق قرأت بعض الكتب على موضوع "الحركات الأدبية في البلاد العربية" فأعجبت بالحركة الرومانسية في البلاد العربية وخاصة في العراق؛ لأنها تتناول قضايا الشعب ومشاكله في حياته اليومية خلافا عن الكلاسيكية التي تدور حول الطبقة الأرستقراطية ولمّا قمت بدراستها بدقّة وإمعان النظر وجدت الشعراء من بلاد العراق يتفوّقون على أقرانهم من البلاد العربية الأخرى من ناحية التعبير عن الحزن والتشاؤم والتأمل والتخيل والانطلاق الفكري والتحرر من القيود الموروثة وبالأخيلة البديعة والمفاهيم المبتكرة التي أخذها العراقيون عن شعراء وأدباء البلاد الأوربية والعربية وكذلك من الأدب التركي والفارسي. وحينما بذلت قصارى جهودي لجمع المعلومات عنها وجدت الكتاب والنقاد لايعتنون بهذا المجال كما يليق بالحركة الرومانسية. وهنا أذكر بعض الدراسات التي ذكرت الرومانسية ونشأتها وتطورها في العراق.

"شعراء عراقيون" لمنذر الجبوري، "تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي" للدكتور داود سلوم، "الأدب العصري في العراق" لرفائيل بطي، "الشعر العراقي" – أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر، "الشعر العراقي الحديث"، "أثر التيّارات السياسية والاجتماعية فيه"، " شعراء العراق في القرن العشرين" ليوسف عزّ الدين، "الشعر والشعراء في العراق" لأحمد أبو سعد، "محاضرات عن الشعر العراقي الحديث" لعبد الكريم الدجيلي، "تطور الشعربي الحيث في العراق" للدكتور علي عباس العلوان "نازك الملائكة وآثارها الأدبية والشعرية" – رسالة الدكتوراه لفرحانة صديقي، "الرومانتيكية" لـ محمد غنيمي هلال وعدا ذلك. قد بحث الكتاب الكبار والنقاد العظام في المصادر المذكورة بالتفصيل والإمعان عن الشعر العراقي وجوانبه المتعددة.

التمهيد:

نجد العراق في تاريخه الطويل أنه قد واجه عديدا من النكبات والكوارث وكثيرا من الهجمات والغارات من قبل الأقوام المختلفة في كل زمان وعصر لكن الإعصار التتري الذي جاء بها هولاكو خان حفيد جنغيز خان كان أشد قساوة وفتكا من ناحية التدمير والتخريب. فقد هدمت جنود

هولاكو خان الدور وهتكت الخدور ودكت صروح الحضارة العربية ونهبت كل غال ونفيس وهكذا دمرت الحضارة الإسلامية الكبرى وفجعت اللغة العربية وآدابها بانتهاب الكتب وإحراقها وإلقائها في نهر دجلة. وبعد هذه الهجمة طرأت على العراق فترة مظلمة امتدّت إلى نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٩م. فتوجه شعراؤها وأدباؤها إلى بلاد أوربا والبلاد العربية الأخرى للحصول على العلوم والآداب والفنون وتأثروا بالحركات الأدبية والثقافية والأفكار المبتكرة والمفاهيم الحديثة التي ظهرت في أوربا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من الميلاديين. ولما رجعوا إليها فتح الواعون في العراق أعينهم ونوروا مصابيحهم العلمية والأدبية من مصابيح الغرب وفي نفس الفترة من الزمن اتصلوا بشعراء العرب في البلاد العربية وخاصة بالشعراء المهجريين الذين كانوا متأثرين بالعلوم والفنون الغربية.

وهذه الحركة كان يقودها شعراء العراق الكبار أمثال أنور شاؤل وعبد الناصري والجواهري وبلند الحيدري وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وغيرهم فهؤلاء الشعراء هم من أصحاب الحرية في الشكل وأصحاب التنوع والابتكار في الموضوع فمنهم شاعر رومانسي، وشاعر سريالي، وشاعر وجودي، وشاعر واقعي. فانتقل الشعر بمساعيهم من قيود القافية وحدود الأوزان وشروط العروض إلى حرية القوافي والأوزان والعروض ومن حدود الأفكار العتيقة ودائرة النفع الشخصي إلى التفكير في الحياة ومعالجة مشكلات المجتمع.

وإذ الرومانسية في الأصل هي ضد الكلاسيكية فنمت وتطورت أولا في البلاد الغربية مع ظهور الطبقة البرجوازية، هكذا نمت وتطورت وترعرت في العراق في الأوضاع والظروف نفسها.

هذا، وعند إمعان النظر في تاريخ نمو الطبقة المتوسطة العراقية وظهورها نجد معظم الكتاب والباحثين يتفقون على ظهورها منذ دخول الإنجليز عام ١٩١٤م في العراق[1] والثورات المتواترة ضد الإنجليز وفرت للعراقيين وسائل الاتصال بالمصريين والسوريين و"هذه الطبقة اتسعت ونشطت باستمرار الهجرة إلى المدن متأثرة بالأعمال الحكومية ودخول الآلة الحديثة وآثار الثورة الصناعية التي كانت تصل إلى العراق ببطء شديد فضلا عما كانت تتركه آثار المطبعة وصحافة البلاد

1 السيد عبد الرزاق الحسني: الثورة العراقية الكبرى ص:١٣. مطبعة العرفان صيدا، لبنان ١٩٧٢م

العربية ولاسيما صحافة مصر التي كانت تشهد حركة أعمق في المجتمع المصري وبخاصة في الثقافة والفكر والأدب".[٢]

ومن الملاحظ هنا أن الصحف والجرائد والمجلات قد أدت دورا كبيرا في نشر الأفكار الأدبية الجديدة خاصة بعد إعلان الدستور العثماني في عام ١٩٠٨م ورفع الحجز عن الآراء. فانطلقت الأقلام من عقالها وخرج الصحفيون إلى ساحة الحرية. ووصل عدد الصحف اليومية بعد مدة قليلة من إعلان الدستور العثماني من ٣ إلى ١٥. يقول في هذا الصدد الأستاذ رفائيل بطي:

"لم تمض أسابيع قليلة على إعلان الدستور حتى صعد عدد الصحف اليومية في الآستانة من ٣ إلى ١٥ .... وكان نصيب العراق من البلاد العثمانية أن سرت إليه هذه الموجة فهبّ المشتغلون بالسياسة والكتاب لإنشاء الصحف والمجلات يكتبونها باللغتين التركية والعربية حتى بلغت هذه الصحف في بغداد وحدها في خلال سنتين خمسا وعشرين جريدة ومجلة".[٣] وعرفت العاصمة العراقية أول جريدة أهلية أو شعبية باسم "جريدة بغداد" وذلك في السادس من شهر آب سنة ١٩٠٨م.[٤]

ومن بين المجلات والصحف الصادرة من العراق قد تميزت مجلتان . "الحرية" و"الوميض" بسماتهما الخاصة بالأدب والنقد وأهدافهما كانت تتلخص في الدعوة إلى القيم الجديدة في الأدب والشعر وإلى الأصناف الحديثة والأفكار الجديدة مثل الرومانسية والرمزية. يقول بهذا الصدد الدكتور علي عباس علوان:

"دعتا دعوة واضحة إلى قيم جديدة في الأدب والشعر، نلمح فيها بعضا من السمات الرومانسية. ولقد ترسمت هاتان المجلتان خطى حركة التجديد في مصر متأثرة تأثرا شديدا . يصل حد النقد والترديد . بمدرسة الديوان في آراء روادها شكري والعقاد والمازني. مشيدة بمدرسة المهجر وشاعرية أقطابها: جبران وأبي ماضي وميخائيل نعيمة."[٥]

ظهور الرومانسية في العراق:

أما ظهور الحركة الرومانسية العراقية فهي ترجع إلى اتصال العراقيين بالسوريين والمصريين واطلاعهم على الأدب المصري والأدب المهجري مباشرة والأدب الغربي الرومانسي عن

[٢] – د. علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص:٣٩١. منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٥م.
[٣] – الأستاذ رفائيل بطي: الصحافة في العراق ص:٢٠-٢١. مطبعة معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٥٥م.
[٤] – المصدر السابق ص:٢٢.
[٥] – د. علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص:٣٩٩.

طريق الترجمة التي قام بها الأدباء من بلاد سوريا ومصر وجماعة المهجر في أمريكا الشمالية والجنوبية.

وتناسب الإشارة هنا إلى أن حركة الترجمة في العراق إذا ما قورنت بالحركات والأعمال في مصر وبلاد الشام تمثل نصيبا قليلا ولكن إذا قارنّا أعمال أدباء العراقيين المترجمة من اللغة الفارسية فهي تمثل نصيبا وافرا لأن الأدباء العراقيين دائما قد اعتنوا بالشعر الفارسي ومن هنا لقي الخيام ورباعياته وأبيات حافظ الشيرازي وخاصة غزله وشيخ سعدي وأشعاره وحكاياته اهتماما واسعا من العراقيين. فترجم كثير من الأدباء العراقيين رباعيات الخيام وغزل الشيرازي من الفارسية نثرا وشعرا وهذا كان بسبب إجادتهم كلتا اللغتين. فمعظم الأدباء والشعراء العراقيين مثل الزهاوي والرصافي وغيرهما كانوا يتقنون اللغة الفارسية إلى جانب اللغة التركية واللغات الأجنبية الأخرى. ولذلك نجد كثيرا من القصائد الرومانسية قد ترجمت من اللغات الأجنبية. فقد ترجم الدكتور نقولا فياض قصائد لامارتين وهي "البحيرة" و"ناقوس القرية" و"اذكريني" و ما إلى ذلك... ومن أبرز قصائد دي موسية التي ترجمت في هذه المدة قصيدتاه "الشعراء" و"صخرة النجوى". ومما ترجم من شعر بودلير قصيدتاه "السياحة" و"النساء المحكومات" وترجمت قصيدة جون كيتس "أنشودة الشعراء". ومما ترجم من شعر الشاعر التركي عبد الحق حامد قصيدتان مطولتان باسم "يرثي زوجته" كما ترجمت بعض مقاطع من قصيدة الشاعر الفرنسي "ميلفوا" بعنوان "تناثر الأوراق".[٦]

ففي هذا السياق يمكننا القول إن الحركة الرومانسية لم تصل العراق عن طريق الغرب فقط بل وصلت من الشرق أيضا وتأثرت باللغة الفارسية والتركية كما تأثرت باللغات الأوربية الأخرى.

ومن هنا نجد أن ظهور هذه الحركة الرومانسية كانت متأثرة للغاية بظهورها في البلدان العربية الأخرى. ومما لايشك أحد فيه أن الأدباء المصريين والمهجريين كانوا يدعون إلى إنشاء أدب جديد عن طريق المجلات والجماعات مثل مدرسة "الديوان" وجماعة "أبولو" و"العصبة الأندلسية" و"الرابطة القلمية". وقد تأثر الأدباء العراقيون بهذه الحركات والاتجاهات وخاصة بعد فشل الثورة

[٦] – للاستزادة، يُنظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق للدكتور علي عباس علوان ص:٤٠٥.

العراقية الكبرى عام ١٩٢٠م. وبدأت تلمع ملامح الرومانسية في الشعر العراقي في هذه الفترة في قصائد الشعراء العراقيين الذين حملوا راية التجديد في الأدب مثل محمد بسيم الذريب وعبد القادر رشيد الناصري وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وغيرهم.

وتوجد هذه المؤثرات الأجنبية بصورة واضحة في دواوين الجيل الجديد من الشعراء الشباب مثل بدر شاكر السياب وخاصة في ديوانه "أزهار ذابلة" و"أساطير" ونازك الملائكة في ديوانها "عاشقة الليل" و"شظايا ورماد" و"مأساة الحياة" التي نظمتها عام ١٩٤٥م ونشرتها عام ١٩٧٠م وكانت هي في الثانية والعشرين من عمرها كما ذكرت في مقدمتها.[٧] وعبد الوهاب البياتي في ديوانه "ملائكة وشياطين" و"أباريق مهشمة" و"عشرون قصيدة من برلن" و"الحديقة المهجورة" و"في المنفي" وبلند الحيدري في ديوانه "خفقة الطين" وعلي الشرقي في ديوانه "عواطف وعواصف".

تطور الرومانسية في العراق:

وقد ظهرت ملامح الرومانسية في قصائد محمد بسيم الذريب في الفترة ما بعد الثورة الكبرى فالشاعر يعبر في قصائده عن الأحزان والكآبة الناجمة عن العواطف الذاتية والأحاسيس الفردية والأشواق القلبية تجاه الطبيعة، وفي الحقيقة أنه كان متأثرا في هذا المجال "بشعراء المهجر خاصة إلياس فرحات ... وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وجبران خليل جبران وغيرهم."[٨] ويقول محمد بسيم الذريب في قصيدته "قبلة الحب":

عند ما الشمس وراء البحر تغيب   فتعالي نتمشى في الحقول
حيث لاتبصرنا عيــن الرقيب   لا ولانسمع عذلا أو عذول
فـإذا غـرد ثـم العندليـب   منشدا أنشودة الحب الجميل
قدمــي لي شفتيك يـا ملاك   وامنحـيني قبلة الحب هناك[٩]

نلاحظ في هذه الأبيات أن الذريب قد تأثر بشعراء المهجر وخاصة جبران وأبي ماضي في الأسلوب والأفكار وسار على خطواتهم في إظهار المعاني والأحاسيس. ويقول الدكتور علي عباس العلوان عن هذه القصيدة:

[٧] – من المقدمة لديوانها ص:٦.
[٨] – يوسف عز الدين: شعراء العراق في القرن العشرين ص:٢١٩. مطبعة أسعد بغداد ١٩٦٩م.
[٩] – د. علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص:٤٠٧.

" وليس لنا أن نعلق على هذا الضعف في التعبير نتمشى في الحقول . عين الرقيب . عذلا أو عذول ولانشير إلى هذه (الأوامر) الساذجة في (تقديم الشفاه) و (منح القبل) إنما نشير فحسب إلى محاولة الشاعر التعبير عن نفسه ووجدانه وتصوير تجربة حبه الساذجة. وفي سبيل هذه المواصفات جاءت قصائده التي تحمل هذه العناوين "يا نسيم" و"ياوردة" و"اشتكى" و"غرد البلبل" و"الحياة شقاء". فنلمس فيها أيضا محاولات الشاعر التعبير عن تجربته الذاتية وفي قدر من الحزن والعواطف المضطربة والغامضة أحيانا لا سيما حين يتخذ من الطبيعة صديقا وملجأ يناجيه."[١٠]

ولعل الشاعر عبد القادر الناصري هو أول من حمل راية الرومانسية في العراق وعزف على أرق الأوتار الرومانسية. فطبقا لقول الدكتور علي عباس علوان: فهو "أول صوت شعري في العراق يحمل غناء الرومانسيين وعواطفهم وتعبيرهم عن أحاسيسهم الذاتية وتجاربهم الشخصية".[١١]

وحاول الناصري في أشعاره لتحرير الشعر العراقي من القيود البالية والشروط الجامدة. ولهذا الغرض أنه قام بتقليد الشعراء المهجريين أمثال جبران وأبي ماضي وبعض شعراء "أبولو" و"مدرسة الديوان" وهذا واضح في ديوانه "ألحان الألم" و"صوت فلسطين" وخاصة في حين هو يقول:

شفتاك أغنيتان هاجعتان في وتـر طروب
أو طائـران مغردان على ذري فنن رطيب

بل برعمان تبسما هـزءا بأحلام القلـوب

بل كوثران تفجرا بالخمر من نبع الغيوب
بل كوكبـان تألقا بالنور في أفق رحيـب
بل واحة سجداء حالمة بأنفاس الطيـوب
لما أزل في أفقها نجما يحن إلى الغروب [١٢]

وفي منظومة أخرى يقول:

تعالى نهجـر الناس لنطفي لوعة الحب

[١٠] – المصدر السابق ص:٤٠٨.
[١١] – المصدر السابق ص:٥٣٢.
١ منذر الجبوري: شعراء عراقيون ص:١٠٨. المطبعة: الجمهورية العراقية وزارة الإعلام ١٩٧٧م.

ونروي ظمأ النفس ونروي غلة القلب
إلى كم يحلم الصب بنيل الأمل العذب؟
تعالي نهجر الناس
تعالى نهجر الناس ونقضي العمر بالحستي
ونبني للهوى وكرا على أحـــلامـنا يبنـى
ففي أفراحنا هـم إذا عـن لهـونا نمنـا
تعالى نهجر الناس[١٣]

ومن الجدير بالذكر أن الناصري قد قام بالتزام الأوزان الخليلية والقوافي في القصائد ولكن لايعني ذلك أنه لم يحس بالحاجة إلى التجديد وفي الحقيقة أنه كان يدرك أهمية التجديد ولذلك نجد منظوماته وقصائده مجموعة القوافي المتعددة "فلكل مقطع قافية، إن تعدد القوافي هذا استتبع تبدل وحدة البناء في القصيدة فلقد حلت الوثبة الشعرية أو ما نسميه بشريط الصور محل البيت مثل ذلك قصائده "قلب من تراب" "في ليلة عيد" "ليالي بغداد" و"سألتني"".[١٤]

وعلى هذا النحو غني أنور شاوول في ديوانه "همس الزمن" و"الألم" والقصائد الأخرى التي قرضها في العشرينيات والثلاثينيات بالرومانسية فيبحث فيها عن أهل القرى والأرياف وقضاياهما. كما نراه في قصيدته "إلى بائعة شوك" يقول الدكتور علي عباس علوان في هذا الخصوص:

"نحس بانتمائه الروحي والنفسي إليهم لأنهم في نظره يمثلون الطيبة والبساطة أمام واقع المدينة ومجتمعها المعقد الزاخر بالبهارج الكاذبة والمآسي الدامية والمثل المنهارة يخاطب هذه البائعة:

البرد يلذع وجنتيك وساعديك العاريين
والحقل أقفر لا رفيق يزيل عنك الغمتين
إلا الطيور مرفرفات حوما في الجانبين
لو تستطيع بمنقر دفعت أذاك ومخلبين

---

[١٣] – عبد القادر رشيد الناصر ديوانه ج٢ ص:٣٣.
[١٤] – من المقدمة لديوانه ج٢ ص:١٣.

وحمت حماك بمقلتين[١٥]

وتستمر مقاطع القصيدة على هذا الأسلوب في جو الحزن الشفيف والخوف الدائم، ونجد نفس البراءة والسذاجة متمثلة في صورة فتاة الشوك وتنتهي هذه المنظومة بهذا المقطع:

قطر الندى هذا على الأشواك أو دمع المقل
نار الأسى هذي التي تخفين أم نور الأمل
أني أراك إلى المدينة تقصدين على عجل
فحذار تخدعك البهارج في مقال أو عمل
أو تومنين بما ترين[١٦]

ونجد منظوماته الأخرى حافلة بالسمات الرومانسية الأصلية شكلا ومعنى وقد أصبح هذا ممكنا له بسبب اطلاعه الواسع على الأدب الرومانسي الغربي ومعرفته باللغة الإنجليزية. فبعض الأحيان نلاحظ أنه "يقتبس عن دي موسيه قصيدته (الكوخ المحترق) وعن لامارتين قصيدته (المساء) وعن لو نجفلو قصيدته (الأمل). ولعل هذه الاقتباسات وذلك الاطلاع كانا من أسباب وضوح بعض السمات الرومانسية في بعض قصائده."[١٧]

مما لاريب فيه أن الرومانسية في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين في العراق قد نمت وترعرعت مستفيدة من مدرسة "أبولو" وأدب المهجر فكان الشعراء العراقيون في إطار الموجة الرومانسية في العقد الثالث والرابع مقلدين للشعراء العرب الآخرين أكثر من تقليدهم للشعراء الأوربيين الرومانسيين لأنهم قد فهموا واطلعوا على الاتجاه الرومانسي من خلال ما كانوا يقرءونه من الأفكار والآراء في قصائد جبران ومطران وأبي ماضي والمأزني والريحاني وشكري وعلي محمود طه وتأثروا "بما كانت تنشر المجلات في لبنان وبخاصة "الأديب" وما كانت تنشر مجلات مصر وبخاصة "الرسالة" وما صدر من كتب ودواوين للشعراء اللامعين آنذاك أمثال محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه المهندس وإلياس أبي شبكة خصوصا وعمر أبي ريشة وسعيد العقل

[١٥] د. علي عباس العلوان: تطور الشعر العربي في العراق ص:٤٠٩.
[١٦] – المصدر السابق ص:٤٠٩.
[١٧] – المصدر السابق ص:٤٠٨.

الذين ظهر أثر شعرهم في شعر الناصري والوتري ومردان والحيدري صفاء والحيدري بلند في ديوانه" "خفقة الطين".[١٨]

ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها عام ١٩٤٥م كان الوطن العربي آنذاك يغلي بمختلف مشاعر التمرد والرفض والعصيان. ففي هذه الأوضاع المؤلمة نهض عدد من الشعراء العراقيين الشبان من شعراء الرومانسية أمثال عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وبلند حيدري ونازك الملائكة الذين تمردوا على النظام الكلاسيكي واتبعوا نظام التفعلة بدلا من هندسة الشطرين وأدخلوا في الأدب العراقي المفاهيم الجديدة والأفكار الحديثة وحرروا القصيدة العربية من شكلها القديم. وكان يقود من هؤلاء الشعراء الرومانسيين بدر شاكر السياب الذي قد شاهد دمار الحرب العالمية الثانية وضحاياها وخسائرها وأثرت هذه الحوادث المؤلمة في نفسه. يقول ناجي علوش عن حياته المؤلمة وأثرها على الحركة الرومانسية:

"فبدر شاعر "مازوم" وقد عانى الأزمة على صعيد المثل وعلى صعيد وجوده الفردي بينما كانت الرومانسية العربية حالمة سابحة في خيالات حسية ومترفة."[١٩]

بدأ بدر شاكر السياب حياته في الشعر الرومانسي في سن مبكر متأثرا بالشعراء الرومانسيين من العرب وخاصة بإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه وأيضا قرأ مسرحيات شكسبير ودواوين كيتس وشيلي ووردزورث وبايرون واليوت ودائما حاول أن يوسع معلوماته عن الآداب الغربية ولهذا الغرض نقل دراسته الجامعية في دار المعلمين العالمية في بغداد في سنتها الثانية من قسم اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية.[٢٠]

وكذلك أيضا حاول خلال سنوات حياته في الكلية أن يوسع معرفته بالأدب الفرنسي عن طريق القصائد المترجمة. وقام بدراسة العلوم والآداب الغربية والثقافات الأجنبية حتى "يضحي برأسه ممثلا لموجة الشعر العربي المعاصر في مد انتقالها من شاطئ الرومنطيقية الحالمة من "أزهار

[١٨] – أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق ص:١٢. مطبعة دار المعارف بيروت ١٩٥٩م.
[١٩] – من المقدمة لديوان بدر شاكر السياب ج١ ص:٢٤.ط مطبعة دار العودة بيروت ١٩٧٤م.
[٢٠] – ديوانه ج٢ ص:٤٣.

ذابلة" و"أساطير" إلى أعلى معاني الالتزام القومي والإنساني العام في "أنشودة المطر" و"منزل الأقنان" و"شناشيل ابنة الجلبي".[٢١]

يقول في قصيدته "رئة تتمزق":

كم ليلة ناديت باسمك أيها الموت الرهيب
وودت لأطلع الشروق على إن مال الغروب
بالأمس كنت أرى دجاك أحب من خفقات آلِ
راقص آمال الظماء .... فبلها الدم واللهيب[٢٢]

ويقول في قصيدته الأخرى التي عنوانها "اتبعيني":

واختفى في ظلمة الليل قليلا فقليلا
وتناءت في ارتخاء وتوان
غمغمات مجهدات وأغاني
وتلاشت تتبع الضوء الضئيلا
اقبلي الآن ... ففي الأمس الذي لا تذكرينه
ضو الشطآن مصباح كئيب في سفينه
واختفى في ظلمة الليل قليلا فقليلا[٢٣]

يقول الدكتور لويس عوض منتقدا على هاتين القصيدتين "أن قصيدة "رئة تتمزق" تعدّ تنويعا على قصيدة "كيتس" "أنشودة إلى بلبل" كما أن قصيدة "اتبعيني" تعدّ تنويعا على قصيدة شيلي "اتبعيني .. اتبعيني" من بروميثوس طليقا.[٢٤]

وأيا كان الأمر فإن قصائده الرومانسية وآثاره الأدبية تنم عن أنه كان شاعرا رومانسيا بحتا إذ كان يشعر بالظلم واستغلال القوى الضعيفة. وطبيعته الرومانسية كانت تحلم بأن يكون للإنسان مجتمع مثالي يعيش الناس فيه متساويين وبأمن وسلام يتعاون بعضهم مع بعض. ولعل

---

[٢١] – أنطون غطاس كرم كتاب العيد ص:٢٧٨.
[٢٢] – ديوان بدر شاكر السياب أزهار وأساطير ج١ ص:٤٣.
[٢٣] – المصدر السابق ج١ ص:٤١.
[٢٤] – مقدمة ديوانه ج١ ص:٢٧.

السبب وراء هذه النظرية النبيلة والفكرة الكريمة هو الظلم والطغيان والاستغلال التي كانت تسود المجتمع العراقي في زمنه وذلك لأن أسرته قد عانت منها كثيرا وفضلا عما لحق من الآلام والأحزان الذاتية به إذ فقد أمه وخسر أباه وأضاع جدته في بداية حياته ثم سرعان ما سلبت حبيبته منه.

أما الشاعر عبد الوهاب البياتي فبدأ حياته الشعرية كشاعر رومانسي. وتأثر بالتصوف بوجه خاص وقرأ باهتمام بالغ: الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وخيام وطاغور".[٢٥] وهم من كبار شعراء الصوفية. و"لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة".[٢٦] ولكن ليس معنى هذا أنه لم يتأثر بالشعراء المعاصرين والأفكار الحديثة الأدبية وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحركات الرومانسية قد تأثرت إلى حد ما بالحركات الصوفية التي كانت رائجة في القرون الوسطى والتي دعت الناس إلى الفرار من الحياة المدنية ومن أحزان الحياة الاجتماعية وآلامها كما دعتهم لشد الرحال إلى الأماكن البعيدة من المدن والأمصار فانطلاقا من هذه الفكرة سافر البياتي إلى أقطار مختلفة وشغل فيها بوظائف عديدة وكان من نتيجة ذلك أن اطلاعه على تجارب الشعر العالمي قد اتسع وتعمق. يقول البياتي بنفسه في هذا الخصوص:

"ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم ولكننا عرفنا بيرون وشيلي وكيتس وبودلير ورامبو وفكتور هيجو وهكذا عرفنا أنواعا متعددة من الإبداع الفني وتخطينا مرحلة التاثر بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبية الرومانسية".[٢٧]

ومن هنا يمكن لنا القول إن هذه الآراء الجديدة والأفكار الحديثة والمفاهيم الفنية المبتكرة التي عرضها هذا الشاعر العظيم تمثل قفزة نوعية عظيمة تختلف عن أفكار الشعراء العرب الآخرين المعاصرين وآرائهم كما نجد في قصيدته "مسافر بلا حقائب" عن الرجل الذي يعيش على التوكل ويلوذ بالفرار إلى القناعة والصبر:

عبر التلال مستنقع التاريخ يعبره رجال
عدد الرمال

[٢٥] – طراد الكُبَيسِي: مقدمات في الشعر السومري الإفريقي الصوفي ص:٢٣٢. وزارة الإعلام الجمهورية العراقية بغداد.

[٢٦] – ديوان البياتي تجربتي الشعرية ج٢ ص:٣٨٧. دار العودة بيروت ١٩٧٢م.

[٢٧] – المصدر السابق ص :٣٨٠.

والأرض مازالت وما زال الرجال

يلهو بهم عبث الظلال

مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال

عبر التلال

ولعل قد مرت عليّ ..... عليّ آلاف الليال

وأنا . سدى . في الريح أسمعها تناديني تعال[٢٨]

وقال في قصيدته الأخرى عنوانها "ثلاث رباعيات" عن الرجل المحكوم الذي لايمكن له أن يتلذذ بالحرية والاستقلال:

رأيت في المنام

محبوبتي عارية ترقص في كأس من المدام

أردت أن أشربه ولكنني غرقت في الكاس وفي الظلام

لأنني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق

أردت أن أشعل في قصائدي الحريق

لكنني غرقت في صمتي وفي بئر حياتي الأسود العميق

لأنني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان

وضعت قلبي في إناء ووضعت السيف في إناء

محبوبتي امتلكتها تقطر من شفاهها الصهباء

صدخت بالغناء

لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان".[٢٩]

[٢٨] – ديوانه أباريق مهشمة ج١ ص:١٦٩.

[٢٩] – ديوانه كلمات لا تموت ج١ ص:٦٠١.

يبدو من دواوينه وقصائده الأخرى أنه كان يمتلك في البداية أفكارا رومانسية متمردة فكان ينهل من التراث الرومانسي ذي النزعة الجهنمية فكتب "ملائكة وشياطين" حيث نعثر على البذور الأولى للحركة الانقلابية التي قام بها جيل الرواد في القصائد العربية ولما ضاق ثوب الرومانسية على تصوراته العالية وأخيلته البديعة وأفكاره النادرة مال إلى الاتجاه الواقعي الحديث وخاصة بعد سنة ١٩٤٨م خسر فيها العرب أرض فلسطين ووجدوا أنفسهم أمام الحقائق التي تنم عن حالتهم البائسة والأوضاع السياسية القاتمة التي قادتهم إلى الدمار والهلاك وبث في نفوس الناس روح الهزيمة والرضوخ. ففي هذه الأثناء كتب البياتي قصائد مثل "أباريق مهشمة" و"المجد للأطفال والزيتون" و"أشعار في المنفي" وأبرز فيها الأوضاع السياسية والظروف الاجتماعية العربية وتدهورها. وبالرغم من هذا كله فإنه ما ترك نزعات الرومانسية الأصلية في شعره بل مازال يقرض أبياته على المواضيع التي تتعلق بالعاطفة الإنسانية والحرية من عبودية الإنسان للإنسان وهذه هي حقا دعوة رومانسية بالأساس ونجدها عند الشعراء الرومانسيين الكبار.

أما شعر نازك الملائكة فهو يتميز بالنزعة الرومانسية والألم الحاد وبالحزن والشجن الرومانسيين وبالحس الإنساني في التعبير عن معاناة الإنسان في هذه الحياة المثقلة بالاضطرابات والحروب والفتن والدمار، تقول الشاعرة بنفسها في هذا الصدد:

"ولقد كانت "مأساة الحياة" صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سن العشرين وما تلته من سنوات. وكان من مشاعري إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المطولة: صورة ١٩٤٥".[٣٠]

استعانت الشاعرة من آداب اللغات المتعددة والثقافات المختلفة واطلعت هكذا على المحاولات والتجارب الفنية التي قد مارسها الشعراء في البلاد الغربية والعربية معا وسرعان ما تعرفت على أن الرومانسيين الغربيين يعشقون الليل ويحبون الموت ويشدون الرحال إلى البادية ويفضلون الحياة الريفية على الحياة المدنية هكذا نجد نازك الملائكة أنها هي عاشقة الليل وصديقة المساء وتجد في الموت راحة وسكونا وملاذا وإنقاذا من مشاكل الحياة وآلامها. "هذه هي تلتقي مع رومنطيقية "كيتس" النائحة ونفسية "آلن بو" السوداوي وعدمية "اليوت" الخاوي. وتأملات الشعر المهجري

---

[٣٠] – ديوان نازك الملائكة ج١ ص:٩. دار العودة بيروت ١٩٧١م.

الصوفية وتكنيك الشعر التصويري ولكنها تظل على الرغم من ذلك مختلفة بشخصيتها المستقلة وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة في نفسها مما يدل على ملكتها الشعرية الأصلية".[٣١]

وهذا الحزن والهم يوجد بصورة واضحة في قصيدتها التجديدية الأولى المعنونة "الكوليرا" التي نظمتها عام ١٩٤٧م في حين انتشر مرض الكوليرا في مصر فهي تقول في هذه القصيدة:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر أصِخ أنظر ركب الباكين

عشرة أموات عشرونا

لا تحص أصخ للباكين

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى موتى ضاع العدد

موتى موتى لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لاصمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت".[٣٢]

ومن بين المنظومات المؤلمة التي غنتها نازك الملائكة "ماساة الحياة" و"أغنية للإنسان" و"شظايا ورماد" فهذه كلها تتعلق بالموضوعات الرومانسية وتزخر بالمآسي البشرية واليأس والقنوط من الحياة. وترى الشاعرة فيها الموت وسيلة للنجاة من آلام العالم وهمومه وأحزانه فهي تستخدم لمفهوم الموت ألفاظا متعددة أو مشتقات عديدة لإيضاح ما يستفيض به ضميرها ويرجع سببها إلى أنها شاهدت بنفسها مآسي الحرب العالمية الثانية وضحاياها وأحوالها القاسية التعسة، فتقول الشاعرة عن الموت وهي تعدّه وسيلة للنجاة من الحياة المؤلمة.

---

[٣١] – أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق ص:١٩٢.

[٣٢] – ديوانها شظايا ورماد ج٢ ص: ١٣٨.

فهو ثار الطبيعة البارد المرّ وسخرية الزمان العاتي
وحقوق الحياة لابد للميـ ـت منها في عالم الأموات[٣٣]

وتقول عن كارثة الحرب العالمية الثانية:

أين أهلوك يا قصور أتمت الثـ ـلج أم مزقتهم القـاذفات
أسفا ضاقـت الميادين بالقـب بلى وما عاد يدفن الأموات
في سفوح الجبال تحت ذري الأشـ جار خلف القصور والأكواخ
ليس غير المولى عظاما وأشـلا ءً وغيـر اكتآبـة وصـراخ[٣٤]

منذ البداية رفع أدباء وشعراء الرومانسية أصواتهم ضد قيود الكلاسيكية سواء أكانت هي في مضمون القصيدة أو في الهيكل الشعري على أساس الكلاسيكية. وحمل لواءها في العراق بعد الحرب العالمية الثانية الروّاد الثلاث وهم الذين حرروا القصيدة العربية من شكلها القديم. وثورتهم كانت موجهة إلى الاهتمام بالمعنى أكثر منه باللفظ فنجدهم يغنون في أشعارهم بالرجاء واليأس والفوز والفشل والحزن والكآبة والسرور واللذة وغير ذلك من العواطف الروحية والمشاعر النفسية. وهذه الخصائص الرومانسية توجد أكثرها عند الشعراء الرومانسيين في العراق لأن عنايتهم بهذا الجانب كانت عناية بالغة شديدة تتردد كثيرا على ألسنتهم وقصائدهم وكذلك أنهم كانوا يعتنون بالقرى والأرياف والفلاحين اعتناءً كاملا فنجد معظم القصائد الرومانسية تدور حول هذه الأفكار والمظاهر وقد أشار شاعر في إحدى مقالاته إلى هذا الجانب وقال: "إن كوخ الفلاح هو بيت الأمة الحقيقي وأن النهضة والتجديد لابد أن يأتيا عن طريق إصلاح هذا الكوخ."[٣٥] ففي القصائد تصور الشعراء بؤس الفلاح وكفاحه ضد المصائب والآلام. ففي ديوانه "عواطف وعواصف" يذكر "علي الشرقي" بؤس الفلاح وكفاحه ضد طغيان الأنهار العراقية وفيضانها وشكواه من الرؤساء وذوي الأثرياء وأصحاب الأرض فيقول:

أ كل هذا البذخ يا بغدادنا من برقة الحمار أو جرف الصخر

[٣٣] – ديوانها مأساة الحياة ج١ ص: ١٩١ .
[٣٤] – ديوانها مأساة الحياة ج١ ص:٤٥.
[٣٥] – الدكتور علي عباس علوان: تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي ص:٤٥٤.

من كسرة الفلاح أقداح الطلا ومن عصا الراعي الثمار والبطر
آه على الأرياف من أعمالنا عيونها عضبى تقادحت شـرر[٣٦]

يعبر الشاعر في هذه الأبيات ومثلها عن نزعته الرومانسية تجاه الإنسانية ويرسم لنا صورة واضحة تبين حالة الفلاحين والفقراء. وسلكت نازك الملائكة المسلك نفسه في قصيدتها "الكوخ والقصر" فهي تقول:

فكنوز الغنى يجمعها الفلا ح في عمره الشقي المرير
ذلك الكادح المعذب في القر ية بين المحراث والناعور

كيف يجنى الأزهار والقمح والأز مار من يجرح يديه القَدُومُ
ويموت الفلاح جوعا ليفترّ لعيني رب القصور النعيم؟[٣٧]

ويقول بُلند الحيدري في ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" عن المجتمع الذي يحكم عليه السلطان حسب مشيئته ويضع القوانين والأصول لأغراضه الذاتية ليكون السلطان غير مسؤول عن رعيته.

فيقول الحيدري بهذا الشأن:

"العدل أساس الملك"
ماذا؟
"العدل أساس الملك"
صه .. لا تحك
كذب .. كذب .. كذب .. كذب
الملك أساس العدل
إن تملك سكينا تملك حقك في قتلي.[٣٨]

[٣٦] – المصدر السابق ص:٤٥٥.
[٣٧] – ديوانها ج١ ص:١٦٠.
[٣٨] – ديوانه: حوار عبر الأبعاد الثلاثة ص:٢٥.

وما أحسن القصيدة في هذا الباب التي قرضها السياب يقارن فيها بين الفلاح الفقير والتاجر الغني.

مات لا شاعر من القوم يبكيه ولا نادب من الأوفياء
غير طفلين مرّغا في ثرى القبر جبينين صوّحا من شقاء
وإبنة تعصف الهموم بخديها تريق الدموع دون انتهاء
مزق الثوب نفسه عند نهديها فوارتهما بكف الحياء
أمس قد مات صاحب القصر فانحلّ على نعشه نسيج اللواء
وأغتذي كل تاجر يثقل الصوت والصدى بالرثاء
واعتلى النعش هامة المدفع الضخم وئيد الخطى رهيب الحداء
سار الحشد خلفه واجم الأذ فاس مثل القطيع خلف الرعاء
ذاك والله موكب للظلامات فهل أخطأته عين السماء[٣٩]

ولا شك في أن الشعراء في عهد الكلاسيكية كانوا يقرضون أبياتهم حول موضوع المدح والغزل والمراثي وكانت تدور أشعارهم حول الحياة المدنية أو الطبقة الارستقراطية التي كانت تعولهم. فلم يعتنوا بقضايا البائسين والفلاحين إلا نادرا. ولكن لما ظهرت الحركة الرومانسية في العراق مال الشعراء إلى القرى والأرياف واعتنوا عناية بالغة بقضايا سكانهم ومشاكلهم متأثرين بالشعراء الرومانسيين الغربيين الذين كان مجتمعهم الزراعي والصناعي قائما ومبنيا على أساس الظلم والطغيان والعدالة والمساواة لم تكن موجودة في ذلك المجتمع: "فكان الرومانتيكيون منهم يرون المجتمعات ظالمة آثمة. فيعطفون على ضحاياها من البائسين متأثرين في ذلك بآراء "روسو" هذه الآراء التي لقيت رواجا خاصة عقب الثورة الفرنسية وبعد أن سادت المجتمع موجة من التشاؤم أو الحزن العميق نتيجة للصعاب التي قامت في طريق الثائرين المصلحين".[٤٠] فبناء على هذه الفكرة الطيبة أي تقديس الإنسان والإنسانية من دون تفريق وتمييز. ثار الرومانسيون العراقيون على جميع الأنظمة والقواعد الأدبية القديمة وقيود المجتمع البشري البالية وراحوا يدعون الناس إلى الحرية الفكرية

[٣٩] – ديوانه أعاصير ج٢ ص:٤٦٠.
[٤٠] – الدكتور محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص:١١٠.

والأخلاقية والحق والخير والعدل والمساواة لجميع الناس في العالم حتى ضجت أصداءهم في السهول والصحراء وانتفعت منها البشرية كلها في جميع البلاد.

في القصص والمسرحيات الكلاسيكية نجد الأديب والشاعر كليهما يألفان المدن ويحبان المجتمعات المدنية ولكن في الأدب الرومانسي يذهبان كلاهما إلى القرى والأرياف ويختاران الموضوع منها كما ينتخبان البطل من بين سكان القرى. ومن هنا يتحدث الرومانسيون دائما في أدبهم عن الطبيعة بحيث أنها هي مهد ومنبع للأفكار الطاهرة والمفاهيم النادرة والأخيلة البديعة في جميع الأحوال والأماكن. ويألفون مناظر الطبيعة الوحشية كما يحبون مناظرها الجميلة ويقدسونها مثل تقديس الآلهة ويلجأون إليها عند الكآبة والحزن واليأس والقنوط وذلك لأنها نقية طاهرة من كل الشرور والمفاسد مثل الطفل البشري يولد نقيا طاهرا. ويكون مكان السكون والهدوء والطمانينة والسلم بدلا من موضع الآلام والآثام والمشاكل والأماكن للحروب والمعارك. ويعتبر "جان جاك روسو" الطبيعة "معهد التربية والتعليم" بقوله: "الإنسان إلى الإقامة في أحضان الطبيعة والتربي في تعاليمها حتى بلوغه مرحلة النضج."[٤١]

ويرى جبران خليل جبران الطبيعة بمثابة الأم عند الحزن واليأس والضعف وكما يرجع الطفل عند المصائب والآلام إلى أمه لتحرسه وتحفظه من الأخطار والمشاكل هكذا الطبيعة تحرس الإنسان من الرذائل والمفاسد، يقول الجبران في هذا الصدد:

"كل شيء في الطبيعة يرمز ويتكلم عن الأمومة فالشمس هي أم هذه الأرض ترضعها حرارتها وتحتضنها بنورها ولا تغادرها عند المساء إلا بعد أن تنومها على نغمة أمواج البحر وترنيمة العصافير والسواقي وهذه الأرض هي أم للأشجار والأزهار تلدها وترضعها ثم تفطمها. والأشجار والأزهار تصير بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهية والبذور الحية. وأم كل شيء في الكيان هي الروح الكلية الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبّة."[٤٢]

لاشك في أن جبران قد أخذ هذه الفكرة الرومانسية من الرومانسيين الغرب ولكنه يتفوّق عليهم في مجالات عديدة بأخيلته البديعة وأفكاره العالية.

---

[٤١] – الدكتور ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب ص:١٧٢.

[٤٢] – ميخائيل نعيمة: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ص:٢١٦.

ومن الملاحظ أن الرومانسية في العراق تدور في أكثر الأحيان حول الموضوعات المذكورة سلفا والشعراء العراقيون يحبون الطبيعة ومظاهرها المختلفة ويألفونها ويهربون إليها من مظالم الناس وتعسفاتهم كما هو واضح من أبيات الشاعرة نازك الملائكة التالية:

وتغنوا مـع الرعـاة إذا مـرّ وا على الكوخ بالقطيع الجميل
وأحبوا النخيل والقمح والزهـ ـر وهاموا في فاتنات الحقـول
شجـرات الدُفلـيّ أجمل ظـلا من ظلال القصور والشُرُ فات
و غناء الرعـاة أطهر لحنا من ضجيج الأبواق والعجلات
و عبير النارنج أحلى وأنـدى من غبار المدينة المتراكم
وصفاء الحقول أوقع في النف ـس مـن القتل والأذى والمآثـم[٤٣]

فتهرب الشاعرة من قسوة الحياة المدنية وبيئتها المؤلمة المتلوثة بالمفاسد والفتن والخرافات وتأوي إلى أحضان الطبيعة لكي تتمتع بمناظرها البهيجة التي هي نافورة أفكارها الطاهرة المبتكرة. ففي قصيدتها "في الريف" هي تصف جمال الأرياف وتتمنى الحياة في أحضانها معتبرة إياها قطعة من الجنة. فهي تقول:

الصباح الجميل قد توّج الـود يان بالضوء والجمال البهيج
ما أحب الحياة في هـذه الجنـ ـة تحت الضياء بين المروج
ما أحب الصفاء يحتضن الأشجـ ـار والوادي النضير الخصيبا
ما أرق الأزهار في مهدها الور ديِّ ماأعطر الرُّبى والسهوبا
كل شيء في هذه الجنة الحلـ ـوة يـوحي بأننا قد وصلنا
ها هنا شاطئ السعادة هـذا حُلمُ قلبي فما ألـذّ وأهـنا[٤٤]

ومن جانب آخريقول بدر شاكر السياب في قصيدة عنوانها "تحية القرية" عن الحياة الريفية وأجوائها الصافية والتجول في وسط مناظرها البهيجة:

منظـر تستخف ألوانه الطير فتزجي ألحانها الساحـرات
و هـدؤ الحقول تلقي لـديه النفس ما ترتجيه من غابات

[٤٣] – ديوانها مأساة الحياة ج١ ص:١٤٨.
[٤٤] – ديوانها مأساة الحياة ج١ ص:٩٣.

فهو نور يهدي سفائن أفكاري إلى ماوراء بحر الحياة
فترى المبدع المصور فيما حولها من جنائن موثقات
في ابتسام الرياض للمد و الجزر لطوفان عذبي النغمات
يحملان الحديث عن مرقص البحر وحور الشواطئ اللاعبات
وعن الشط والنخيل السكارى في الليالي القمراء والمظلمات[٤٥]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الرومانسيين العراقيين لا يحبون المظاهر الخارجية للطبيعة فقط بل يعرفون أسرارها وقيمتها ومتعتها فهم في حالة بائسة ومؤلمة يشعرون بالبهجة والسرور في ظلام الليل وكذلك أنهم في مظاهر العواصف وأمواج البحر والمعابد الصامتة والقصور العتيقة الخالية ونور النهار ورياح النسيم الصافية والأنهار الجارية يشعرون بالسكون والهدوء والراحة. ويحبون الليل لأنه مليء بالأسرار والرموز التي لاتدركها أنظار عامة الناس ويحبون الظلمات لأن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الليل حينما تنام عيون الناس بل قلوبهم تستيقظ فتتجلى عليها ما هو فوق الحقائق ويحبون القصور الخالية والأطلال البالية لأنها تذكر الناس بذكر الأحياء والقدامى من العظماء وبحقيقة الحياة في هذا العالم الفاني. فتقول الشاعرة نازك الملائكة في قصيدة "البحر" المترجمة من قصيدة "Childe Harlord Pilgrimage" الإنجليزية للشاعر بايرون:

أيها البحر آهِ ما هذه الأسـ وارُ تحت الحديد والنيران؟
أي شيء هذي القلاع الرهيبا ت؟ وما سر ذلك الطغيان؟
لقبوا سادة البحار وما هم غير طيف من الغرور الفاني
تتلقاهم قوي موجك الرا ئع بالموت والأذى والهوان[٤٦]

ترى الشاعرة في هذه القصيدة البحر بنظرة التقديس والإجلال وتتكلم عن رموزها وأسرارها وتنظر إليها بنظرة الأمل واليأس بدلاً من نظرة الخوف والدهشة والحرمان.

وهكذا نجد الليل وطناً حبيبا وصديقا مخلصا لدى الشعراء الرومانسيين العراقيين لأنه يتيح لهم الفرصة للسكون والطمأنينة من متاعب النهار وأحزانه ويتخيل الإنسان في ظلمة الليل عن

[٤٥] – ديوانه البواكير ج٢ ص:١٤٣.
[٤٦] – ديوانها من الشعر المترجم ج١ ص:٦٧٤.

العالم الذي يقع ما وراء الغيوم فهو يطير في الآفاق التي ليس لها الحدود ولا فيها القيود، يُعَبِّر بدر شاكر السياب عن الليل ومحاسنه فيقول:

ليت الليالي تنسى قلبي الألما والنجم ينبئها عنى بما علما
يعنيك يا ليل سر لا تبوح به أغمضت عنه عيون الناس فانكتما
إلا عيوني ما أغمضت ساهدها فبتن يرقبن منك النور والظلماء
صحبت فيك سري الأحلام مفزعها وعذبها! فطويت الغور والأكما[٤٧]

وتشير الشاعرة نازك الملائكة إلى محاسن وأوصاف الليل فهي تقول:

هو يا ليل فتاة شهد الوادي سراها
أقبل الليل عليها فا فاقت مقلتاها
ومضت تستقبل الوادي بألحان أساها
ليت آفاقك تدري ما تغني شفتاها
آهِ يا ليل ويا ليتك تدري ما مناها[٤٨]

وكذلك يصف البياتي الليل ويقول عنه:

آمنت بالليل الذي لا ينتهي ودفنت في جنح الظلام صباحي
وحطمت أقداحي على شفة الهوى ولقد حطّمت على الظمأ أقداحي[٤٩]

كانت الشاعرة نازك الملائكة دائما تعشق الليل فهي تغني في أكثر أبياتها بأسراره ورموزه وتعدّه وطنا حبيبا وصديقا مخلصا ومصدرا للسكون والطمأنينة وهي تحب الظلام اعتقادا منها بأن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلام الليل، فهي تقول في هذا الخصوص:

يقولون عاشقة للظلام تحب الدياجي وتهوي السكون
وتنشد أشعارها للجبال وترسم أحلامها للعيون[٥٠]

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الأفكار والمواضيع في الأدب العربي ما كانت موجودة قبل ظهور الرومانسية، لأن تصور الليل والظلام عند العراقيين من عهد الجاهلية حتى نهاية عهد

[٤٧] – ديوانه البواكير ج٢ ص:١٤٥.
[٤٨] – ديوانها عاشقة الليل ج١ ص:٥٥٧.
[٤٩] – ديوانه ملائكة وشياطين ج١ ص:٤٨.
[٥٠] – ديوانها شظايا ورماد ج٢ ص:١٧٧.

الكلاسيكية كان مترادفا للمصائب والآلام والخوف والدهشة، ولكن عند الرومانسيين يوحي الليل معنى الانطلاق والتحرر وموضع السكون والراحة والتفكر في العالم الذي يقع ما وراء الغيوم ويطير في عالم الخيال والوهم بمساعدة الأحلام والإلهام وهذا العالم في نهاية الأمر يرجع إلى الشاعر الرومانسي بفكرة جديدة فيؤسس عليها الشاعر مباني شعرية شامخة ويرجع إليه أيضا بنور يسلك الناس في ضوئها في الليل والنهار من دون خوف وخطر.

الخاتمة:

أخيرا يجدر بالذكر أن الرومانسية العراقية في مستهل نشأتها كانت انعكاسا للرومانسية الغربية والعربية التي ازدهرت وتطورت في مرحلتها الأولى في سوريا ومصر والمهجر وحمل الشعراء والكتاب العراقيون بعد ذلك رايتها. وأما في المرحلة الثانية أي بعد الحرب العالمية الثانية فقد حمل لواءها ومثلها شعراء العراق بأنفسهم أمثال بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي ويوسف عز الدين ونازك الملائكة وغيرهم من الأدباء والشعراء والكتاب وتمتاز رومانسيتهم بالأخيلة البديعة والمفاهيم العالية الحسنة التي لم تصل إليها الرومانسية العربية الأخرى وهذا بسبب اتصالهم بالآداب العالمية من البلدان المختلفة خاصة الأفكار الهندية والفارسية القديمة وذكر الأفكار التي لم يسبق إليها العرب، وأهم السمات الرومانسية هي كما يلي:

١. الثورة ضد الكلاسيكية والنفور من التقاليد البالية: تتكلم الرومانسية العراقية عن الأدب الثائر الذي يهتم بمصالح المجتمع وقضاياه ويرفع الصوت ضد المظالم والعدوان التي تعانيها الطبقة السفلى في المجتمع ويدعو الناس إلى الحرية والإخاء والمساواة بين الناس؛ ولذا نجد الشعراء الرومانسيين في العراق قد تمردوا وهجموا على جميع الأنظمة والقواعد الأدبية والأصول الفكرية والعادات الاجتماعية القديمة ودعوا الناس أول مرة في العالم العربي إلى ترك قيود الأوزان والقوافي وشجعوا الشعراء على تقريض "الشعر الحر" ليعبروا عما في قلوبهم وعقولهم من دون قيود وشروط. فانتشرت الحرية الفكرية والأخلاقية والحق والخير والعدل والمساواة.

٢. **القضايا الاجتماعية بدلا عن الفرار منها:**

تتكلم الرومانسية العراقية عن القضايا الاجتماعية خلافا عن الزهد والتصوف من أدب العصر العباسي بوجه خاص. وحينما نقوم بدراسة الحركة الصوفية والرومانسية في الأدب المعاصر بدقة وإمعان نجد كلاهما تصدران من منبع واحد وتعتمدان على مصدر واحد مع فرق جلي وهو

الذوق والكشف الذاتي وغلبة العاطفة على العقل في التصوف وفي الرومانسية: الذوق وغلبة العقل على العاطفة فقط. ويعني ذلك أن العقل ليس طريق المعرفة إلى الأسرار الإلهية عند الصوفيين بل العشق الإلهي والبعد عن الدنيا هو الطريق الوحيد لمعرفة الأسرار الإلهية، وأما صلته بالرومانسية فنجده قد تأثرت به الرومانسية وأخذت منه فكرة الفرار من المدن والمجتمع والاعتزال عن الناس عند الكآبة والحزن وعند المصائب والآلام وعند الفساد والدمار ولكن تختلف عن الصوفية الكلاسيكية إذ يتحدث الرومانسي في عصرنا عن التحرر من العبودية ليس البعد عن الدنيا ووضع الشعر في موضعه الحقيقي حسب قضايا المجتمع. ولذا نرى الرومانسيين العراقين كلهم يذهبون إلى الأماكن المزدحمة بالناس ويتجولون بينهم ويدعون الناس إلى مساعدة الإنسان والتعاون فيما بينهم.

٣. الفرار من حياة المدن والعودة إلى أحضانِ الطبيعة:

نجد الأدب الكلاسيكي في العراق يدور حول الحياة في المدن خلافا عن الأدب الرومانسي الذي يبحث عن الحياة في الأرياف ومجتمعاتها فينفر الرومانسيون إليها عند المصائب والأحزان والكآبة ويحبون الطبيعة ويلجأون إلى أحضانها. وذلك لأنها نقية طاهرة من كل الشرور والمفاسد مثل الطفل الذي يكون نقيا طاهرا عند ولادته من المعاصي والآثام وخاليا عن الحزن والكآبة واليأس والقنوط. فطبقا لهذه الأصول والمبادئ يهرب الشعراء من الحياة المدنية المؤلمة وبيئتها الملوثة من المفاسد والخرافات والحروب الدامية والدمار الشامل ويلجأون إلى أحضان الطبيعة للتمتع بمناظرها البهيجة ومنبع الأفكار الطاهرة. وفضلا عن ذلك إلى ذلك يحب الرومانسيون العراقيون الظلام والليل ومظاهر العواصف وأمواج البحر والمعابد الصامتة والقصور العتيقة الخالية بدلا من الأنهار والأنوار والقصور المعمورة والمعابد المزدحمة ورياح النسيم الصافية والأنهار الجارية بالسكون والهدوء لأنها تذكرهم ذكرى الموتى والقدامى من العظماء. وحب الطبيعة هو الذي دعا إليه الرومانسيون العراقيون ولأجل هذا الحب أنهم شدوا الرحال إلى القرى والأرياف وانتقوا الأبطال من بين الفلاحين والريفيين خلافا عن الأدب الكلاسيكي الذي يختار أبطالهم من بين القصور الشامخة والمدن المعمورة.

المراجع والمصادر:

١ إبراهيم الوائلي: الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦١م.

١. إبراهيم الوائلي: الشعر العراقي في ثورة العشرين، ١٩٦٠م. (لم يذكر اسم الطبع)
٢. إحسان عباس الدكتور: عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث دار بيروت، بيروت ١٩٥٥.
٣. إحسان عباس الدكتور: فن الشعر، دار بيروت، بيروت، عام ١٩٥٥م.
٤. أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق، دار المعارف، بيروت ١٩٥٩م.
٥. أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، منشورات كلية العلوم والآداب، جامعة بيروت الأميركية، بيروت.
٦. أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٣م.
٧. بدر شاكر السياب: مجموعة ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤م.
٨. بلند الحيدري: حوار عبر الأبعاد الثلاثة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد
٩. جعفر حسين خصباك الدكتور: العراق في عهد المغول الايلخانيين، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.
١٠. داؤد سلوم الدكتور: تطور الفكرة والأسلوب في العرب العراقي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٩م.
١١. رفائيل بطي: الأدب العصري في العراق، المطبعة السلفية بمصر. القاهرة، ١٩٢٣.
١٢. رفائيل بطي: الصحافة في العراق، مطبعة معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٥م.
١٣. السيد عبد الرزاق الحسني: الثورة العراقية الكبرى، مطبعة العرفان، صيدا. لبنان، ١٩٧٢م.
١٤. السيد عبد الرزاق الحسني: العراق قديما وحديثا، مطبعة العرفان، صيدا - لبنان، ١٩٥٦م.
١٥. طراد الكبيسي: مقدمات في الشعر، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد.
١٦. عباس الغراوي: تاريخ العراق بين احتلالين، ثمانية أجزاء، مطبعة بغداد الحديثة، بغداد، ١٩٣٥م.
١٧. عبد الرزاق الحسني: تاريخ العراق السياسي: ثلاثة أجزاء، مطبعة دار الكتب، بيروت، ١٩٧٥م.
١٨. عبد القادر رشيد الناصر: ديوانه، دار العوده، بيروت
١٩. عبد الكريم الدجيلي: محاضرات عن الشعر العراقي الحديث، مكتبة المعارف، بغداد.
٢٠. عبد الواحد لؤلؤة الدكتور: الشعر والفكر المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٤.

٢١. عبد الوهاب البياتي: مجموعة ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
٢٢. علي عباس علوان الدكتور: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.
٢٣. فرحانة صديقي: نازك الملائكة وآثارها الأدبية والشعرية، غود ورلد بكس، نيو دلهي ٢٠٠٢.
٢٤. مجموعة من المؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي "الرومانسية" ترجمها عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرة للطباعة، بغداد.
٢٥. محمد حسين هيكل الدكتور: ثورة الأدب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، عام ١٩٦٥م.
٢٦. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٧. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٨. منذر الجبوري: شعراء عراقيون، المطبعة: الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، ١٩٧٧م.
٢٩. ميخائيل نعيمة: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤م.
٣٠. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بمصر، ١٩٦٧م.
٣١. نازك الملائكة: مجموعة ديوانها، دار العودة، بيروت ١٩٧١م.
٣٢. ياسين الأيوبي الدكتور: مذاهب الأدب، دار العلم للملايين- بيروت ١٩٨٤م.
٣٣. يوسف عز الدين: الشعر العراقي (أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٣٤. يوسف عز الدين: شعراء العراق في القرن العشرين، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٩م.
٣٥. يوسف عزالدين: الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

ضرورة معرفة الحديثي بخصائص التعاريف الحديثية

د. أشرف بن عبد القادر مرادي *
achraf.mouradi@usmba.ac.ma

الملخص:

تعدّ معرفة خصائص التعاريف الحديثية من أهم المداخل التي تعين الطالب على التصور السليم للنسق الناظم بين مسائل علوم الحديث، وفهم الترابط القائم بين المصطلحات الحديثية.

والمقصود بهذا البحث هو دراسة المدخل المصطلحي، الذي أعني به: تعرف أنواع التعريفات عند المحدثين، لفهم طبيعة مسائل علوم الحديث، وكذا دراسة صيغ أهم المصطلحات المعرفة، وتطورها من حيث الإفراد والتركيب في أشهر كتب المصطلح؛ للكشف عن أنواع الترابطات القائمة بين أنواع علم الحديث، وتعرف طبيعة النسق المفهومي الذي تنتظم له هذه الأنواع، حتى يسهل على الطالب درك منهج تقريبها، والطرق المناسبة لتدريسها.

الكلمات الدالة: التعاريف الحديثية، الحديثي، المعرفة، خصائص.

المقدمة:

الحمد لله بالمحامد كلها، فـ"مَا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِنْ رَحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا" [فاطر:٢]، والصلاة والسلام على سيدنا محمد العاقب الماحي، والرضا عن صحبه وتابعيه؛ وبعد:

فإن أحوج ما يفتقر إليه طالب علوم الحديث النبوي، معرفة طبيعة المصطلح الحديثي من حيث صياغته، ومن حيث أنواع تعاريفه، ومن حيث الروافد المؤثرة فيه "=الاستمداد"؛ إذ إن البداءة بهذه المكونات يعد شرطا في درك تمام التصور، وكمال الفهم والاستيعاب لقضايا هذا العلم ومسائله؛ فالمصطلح يعد الحبل الموصل إلى قواعد العلم ومناهجه الداخلية والخارجية، ولا يصح علميا ومنهجيا أن يخاض بالطالب غمرة البحث في فروع العلم، ومباحثه التفصيلية، ولما يتصور بعد حقيقة هذا الذي يدرسه؛ وأول ما يتوقف عليه هذا التصور، معرفة طبيعة مصطلحه.

وإذا كانت العلوم الشرعية قد بنيت على نسق مصطلحي تخلقت منه قواعده التي أفرزت المناهج التي صيغت بها مسائله، فتجليات هذا الأمر تظهر أيضا في علوم الحديث، بعدّها علما

* أستاذ زائر بالمدرسة العليا للأساتذة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله – فاس – المملكة المغربية.

مصطلحيا بامتياز، ومباحثه وقضاياه وقواعده دائرة في فلك المصطلح، ومدخلات المحدث وعملياته ومخرجاته مستندة إلى المصطلح لا غير. بل إن "المصطلح الحديثي أسبق مصطلحات جميع العلوم العربية والإسلامية في الظهور والاكتمال، والانتشار والاستقرار"(١).

إن كل طَلَبٍ وتَدْرِيسٍ لا يجعل المصطلح قبلته التي يولي إليها وجهته، لم يستد نظره، ولم يتهد إلى أقوم السبل في طلب علوم الحديث باتفاق أرباب هذا الفن، فحقيق على من انبرى لدراسة وتدريس هذا العلم أن تكون بداءته بقضايا المصطلح أول باب يطرقه قبل الولوج إلى تفاصيل مكونات العلم؛ لأن "المصطلح في كل علم يمثل واجهة للعلم نفسه، وهو المعبر الأصيل عن قضاياه"(٢).

فالشاهد أن استيفاء النظر، والتحقق بعلوم الحديث والاستيلاء عليها، والبلوغ فيها إلى منزلة الملكة، متوقف ضرورة على الإحاطة الوظيفية بالمدخل المصطلحي.

قال الجويني: "اعلم أنه لا يتم تحقيق النظر لمن لا يكون مستوفيا لمعاني ما يجري من أهل النظر في معاني العبارات، وحقائقها على التفصيل والتخصيص معرفة على التحقيق؛ فتكون البداية إذن بذكرها أحق وأصوب"(٣).

أهمية البحث:

إن البحث في المصطلح الحديثي نشأة وتطورا، يعد المدخل الرئيس لتكوين الملكة الحديثية؛ لأن علم الحديث نشأ منذ مراحله الأولى نشأة مصطلحية، فهو قطب الرحى الذي تدور عليه كل تصرفات المحدث، وأي غفلة عن استصحاب خصائصه في الممارسة النقدية، يؤدي لا محالة إلى محاذير بحثية، وأخطاء منهجية، تمتد آثارها السلبية على مستوى تفسير مباحث علم الحديث وموضوعاته، ومن ثم إلى مناهج تدريسه، ولذلك صار البحث في نشأة المصطلح وتطوره من أبرز متجليات النظر المعرفي، وآكد ما ينبغي أن يعنى به الباحث في ابستمولوجيا العلوم الشرعية؛ لأن "المفهوم بؤرة اعتقاد وفلسفة وعلم. ولذلك فالبحث في اصطلاحات نص في علم ما، هو بحث في

---

(١)- تأملات في المصطلح الحديثي نشأة ومصادرا، فاروق حمادة، ندوة الدراسات المصطلحية والعلوم الإسلامية، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ١٩٩٣، ج١، ص٤١٣.

(٢)- الموازنة بين المختصرات الأصولية، مشاري الشتري، مركز تكوين للدراسات والأبحاث، 2018م، (ط١)، ص١.

(٣)- الكافية في الجدل، أبو المعالي الجويني (توفي٤٧٨هـ/١٠٨٥م)، تحقيق: أحمد السايح، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠١٥م، (ط٢)، ص ٥٥.

فلسفة ذلك العلم، ونظر ابستمولوجي في أعمق نقطة فيه؛ فالمفاهيم الأصولية والفقهية والحديثية والتفسيرية في حاجة أكيدة لهذا النظر الابستمولوجي، الذي يبحث في أصولها الاعتقادية، وخلفياتها النظرية، وأنماط استعمالها في النصوص"(٤).

موضوع البحث:

إن أول مكون من مكونات الأصول المعرفية لعلوم الحديث، والذي يشكل ركيزته الأساس، وبنيته الجوهرية: مكون المصطلح، فلا غرابة في جعله أساس البحث والاستجلاء، ومنطلق الكشف والبيان؛ لأن علم الحديث علم مصطلحي بامتياز، فهو ينبوعه ومصدره، ومنه المنطلق وإليه المرجع في كل أحكام المحدث وتصرفاته؛ بل إن أهميته راجعة بالأساس إلى قوته المعيارية، المصححة لأحكام المحدث، ومخرجات بحثه في الأسانيد والمتون، وتدريسه قائم على مراعاة طبيعته وخصائصه أولا، ثم على اعتبارات المحدثين في صوغه وبنائه، وبيان الروافد المؤثرة فيه، وكذا مراحل نشأته وتطوره، وما لهذا التطور من انعكاسات على المستوى الدلالي، ثم على المستوى النقدي – الحكمي.

هدف البحث:

غدت دراسة بنية المصطلح الحديثي، وما اعتراه من تطور، وما يؤديه من وظائف، وكذا رصد الإشكالات الحائلة دون دقة الاستيعاب له، وتمام التصور لبنيته، أمرا لا مندوحة عنه لكل من رام استتمام النظر، ودرك البغية في تكوين الملكة الحديثية؛ لأنه المدخل الذي يفتح عين طالب الحديث على تصرفات النقاد وأئمة العلل، والقائد الذي يكشف له عن مسالك أربابه في تصرفاتهم النقدية، ومناهجهم في التصحيح والتضعيف، مع ما يتيحه له هذا من الوقوف على مثارات الغلط في هذه التصرفات الناشئة عن اختلاف استعمالاتهم للمصطلحات، ومن ثم كان "الاستعمال الاصطلاحي في عصر الرواية، في أي مجال ورد، معيارا تقويميا يحتكم إليه الدارسون في استكشاف معاني الاصطلاح الحديثي، ويرجعون إليه في تسديد سجالاتهم في هذا الباب"(٥).

(٤)- العلوم الإسلامية: ومدخل الابستمولوجيا وتاريخ العلوم، إدريس النغش الجابري، مجلة الدليل، المغرب، الرابطة المحمدية للعلماء، مركز ابن البناء المراكشي، المجلد (١)، العدد (١)، يونيو 2013م، ص ٤٠-٤٢.

(٥)- البحث المصطلحي في علم الحديث عند المتأخرين، دراسة تمهيدية لتجديد أبنية علم الحديث النبوي، أحمد الحيمر، القاهرة: دار السلام، ٢٠١٩م، (ط١)، ج١، ص ١٤.

يقول د.عصر محمد النصر: "لما كان علم الحديث من العلوم النسقية اكتنزت مصطلحاته هذه الإشكالات، وتضمنت فروعها حتى كانت هي النافذة إليها، فما إن تطرق مصطلحا حديثيا إلا فتحت أمامك مجموعة إشكالات تقف من خلالها على تفاصيل الباب الذي ينتمي إليه المصطلح"(٦).

إن كلام د.عصر يتضمن أمرا في غاية الأهمية، مفاده أن المصطلح الحديثي يتضمن خاصية الاكتناز والاستيعاب، ففهم المصطلح على صورته الحقيقية، لا يكون إلا بتلمس القضايا والإشكالات التي تضمنها المصطلح، وجعلها ماثلة بين عينيه، توجه نظره، وتصحح سيره، وترشد تنزيله على آحاد الأحاديث، وقبل ذلك كله تضبط استدراكاته وتعقباته على أرباب علم الحديث أنفسهم؛ لأن المحدث إذا أطلق مصطلحا في سياق معين، وجوابا عن إشكال مخصوص، فليس من العلمية أن يُعدي الباحث حكمه إلى ما لا يحتمله سياق كلامه، ومن عمد إلى ذلك دخل عليه الغلط والوهم في تصرفاته. والمصطلح الحديثي بالإضافة إلى ذلك يلخص ويعكس السيرورة التاريخية التي قطعها العلم منذ مرحلته الجنينية، إلى طفولته إلى حين اكتماله ونضجه، وتشكل مباحثه وقواعده، ولذلك صار فهم العلم، متوقفا على فهم مصطلحاته.

مشروعية البحث:

إن المتأمل في نشأة العلوم الشرعية، وعلم الحديث منها خصوصا، والمتتبع لسياق تشكلها ونضجها، يلحظ أمرا في غاية الأهمية، مفاده أن العلوم تتشكل استجابة لإشكالات تسهم في تطورها، وتعين الدارس على الفهم السليم لحقيقتها ووظائفها، فتصير الحاجة ماسة إلى وضع القواعد الضابطة، والمناهج الكاشفة عن طبيعة الإشكالات التي أفرزتها مرحلة زمنية معينة، فيصبح فهم المصطلح متوقفا على فهم طبيعة الإشكالات والقضايا التي أسهمت في بروزه وبلورته؛ بل لا يستقيم له تمام الإدراك للمفهوم إلا بالاستيعاب الدقيق والشامل لما اكتنزه من إشكالات، وما حواه من قضايا ومناهج.

يقول د.فريد الأنصاري رحمه الله: "إنك تجد المصطلح قد صيغ في لفظة واحدة، لكنه يحيلك على منهج كامل؛ أي نسيج من القواعد والأدوات العلمية، أو على قضية كبرى من قضايا العلم

(٦)- عصر النصر، فقه المصطلح الحديثي، ملتقى أهل الحديث، اطلع عليه بتاريخ: ١٠ يوليوز ٢٠١٨.
http://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=368207&goto=newpost

التي احتدم فيها الخلاف احتداما، فتضطر حينئذ إلى معرفة كل الآراء، وأسباب كل تلك الخلافات؛ لسبب بسيط هو ضرورة فهم رأي المؤلف في القضية، أو الإشكال، فهما دقيقا شاملا؛ لأن بدونه لن يستقيم لك تعريف للمصطلح المتضمن لتلك القضية، أو ذلك الإشكال"(٧).

إن أعظم ما يورث تمام التصور لعلم الحديث، وأجل ما يوقف الناظر فيه على حقائقه، ويوصله إلى درك الفهم السليم لقواعده ومباحثه: الكشف عن ماهية مصطلحاته، والغوص في أغوارها، لاستنطاق ما تكتنزه من وظائف، وما تحويه من أبعاد دلالية مؤثرة في أحكام النقاد وتصرفاتهم، ومفسرة لاختياراتهم وترجيحاتهم؛ ومن هنا تكمن أهميته في كونه واصفا لتصرفات أئمة هذا الفن، ومجليا لمناهجهم في الحكم على الأحاديث، ونقد المرويات. "فكأن المصطلح بهذا التقدير، مدخل نظري لوصف وتفسير ظواهر العلم الشريف، ومرجع نقدي في الصنعة الحديثية"(٨).

إن المصطلح في علم الحديث يعد قطب الرحى الذي تدور عليه علومه كلها، حيث شكلت في جملتها نسقا لا يحصل لطالب الملكة الاستيلاء عليها، إلا بخوض غمرة البحث في كنه مصطلحاته، والتحقق من المناهج التي بني بها، والإحاطة بالروافد المؤثرة في صوغها وتركيبها، ولذلك لا غرو إن كان البحث في المصطلح، المفتاح الأول لفهم علم الحديث، بل لفهم التراث الإسلامي كله، "إن مفتاح التراث هو المصطلحات، وإنما تؤتى البيوت من أبوابها، وأبواب كل علم مصطلحاته، وعلى رأس ذلك لا شك علم الحديث الذي بلغ من اهتمامه بالمصطلح أن سمي بعلم المصطلح"(٩).

ولذلك اشتدت عناية المحدثين به؛ حتى بلغوا الذروة في تمام الضبط له، وكمال الإحكام لكل مكوناته وعناصره؛ إذ بهذا المنهج في ضبط الرواة ومراتبهم عدالة وضبطا، استطاع أن يحقق الوظائف التي أنيطت به منذ مراحل نشأته إلى مراحل استقراره، وأن يصون السنة من كل دخيل عفين، وإبقاء الأصيل الخمير.

يقول د.سعيد حليم: "لقد اعتنى علماء الحديث بالمصطلح اعتناء خاصا؛ سواء من حيث الصياغة، أو من حيث التعريف. ولذلك جاءت عباراتهم مختصرة في الجرح والتعديل؛ تختصر المعاني التي يمكن أن يعبر عنها في جمل، ولم يكن ذلك ليؤدي مقصده ودوره لولا ذلك السلم الذي صاغه كبار

(٧)- المصطلح الأصولي عند الشاطبي، فريد الأنصاري (توفي ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، القاهرة: دار السلام، ٢٠١٠م، (ط١)، ص ١٠٨.
(٨)- البحث المصطلحي في علم الحديث عند المتأخرين، الحيمر، ص ٤٢.
(٩)- دراسات مصطلحية، الشاهد البوشيخي، القاهرة: دار السلام، ٢٠١٢م، (ط٢)، ص ٢١.

نقاد الحديث؛ حيث استمر في التطور، والتوسع؛ سواء من حيث المراتب، أو من حيث الألفاظ المتعلقة بكل مرتبة"[١٠].

فلا تصير إذن قطوف العلم دانية من الطالب، سهلة المنال بين يديه، ما لم يوقف نفسه على التصور الدقيق، والفهم العميق لطبيعة الإشكالات التاريخية التي أثرت في بروز مصطلحاته وقواعده، والمؤثرات التي أسهمت في إتمام لبناتها الدلالية، كما لا ترتسم في ذهنه خريطة العلم، ومسالك الاستيعاب له، ما لم يحط خبرا بخصائصه "=المصطلح"، ومراحل تطوره، والروافد المؤثرة في تشكله.

يقول الشيخ مولود السريري: "من أسباب النفور من فن ما، وعدم الافادة منه، الجهل بمصطلحاته، ولغته وطبيعة تلك اللغة التي يبلغ بها، ويوصل بها إلى القارئ، ومن ثم كان الاطلاع على مصطلحات فن ما، ومعرفتها مفتاحا لفتح مغلقه، وإدراك ما يتضمنه"[١١].

فكان تدريس مصطلحات علوم الحديث بمعزل عن استحضار النظر المعرفي الابستمولوجي، وظروف نشأتها وتطورها، مظنة سوء فهم الكثير من استعمالات المحدثين لها، وسببا في احتدام خلافات مرجعها الأصيل عدم استقراء مظان ورودها، والغفلة عن استصحاب السياق الذي أفرزها، وتجريدها من القرائن المحتفة بإطلاقها، مما يسهم بالتبع في قصور ذهن طلبة الحديث عن درك تمام الصورة لحقيقة المصطلح وماهيته، فإذا عمدوا إلى تنزيل ما درسوه نظريا بعيدا عن السياقات والقرائن التاريخية لاستعمالات النقاد لها، جاءت أحكامهم مشحونة بالعموميات والإطلاقات، وتوحلوا في خضخاض من الأغلاط، فنتج عن ذلك كله مخالفة مناهج أئمة الحديث في التصحيح والتضعيف، ومرجع ذلك الخلل كله غفلة كثير من طلاب العلم، وتقصيرهم في إدراك معاني مصطلحاتها؛ "فصار كثير منهم إذا ابتغى الحق في مسائل علوم الحديث أخطأ طريقه، ورام غير سبيله بسبب عدم العلم بنشأة العلم الذي يبحث فيه، وكيفية تطور مصطلحه عبر العصور،

---

(١٠)- المنهج في علوم الحديث، سعيد حليم، الرباط، دار الأمان، ٢٠١٨م، (ط١)، ص ٣٢٧.

(١١)- تجديد أصول الفقه، أبو الطيب السريري، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، (ط١)، ص ١٧٠.

وبأسباب قوته في قرونه الأولى، وعوامل ضعفه بعد ذلك. ثم بسبب الجهل بمناهج المصنفات في علوم الحديث، وبالمؤثرات المؤدية إلى اختلاف تلك المناهج"[١٢].

ومن المثل القاضية بصحة هذا الذي ذكر، الخلاف الحاصل بين أئمة الحديث في مراد الإمام أحمد بمصطلح الضعيف، هل هو الضعيف بالمعنى الذي استقر عليه الاصطلاح عند المتأخرين، أم إنه قسم من أقسام الصحيح، بناء على التقسيم المشهور عند المتقدمين، في تقسيمهم الحديث إلى صحيح وضعيف؟

ومن ذلك الخلاف الحاصل في تفسير مراد الترمذي بمصطلح الحسن، هل يراد به الحسن بمعناه الذي استقر في كتب المصطلح، أو المراد به غير ذلك، وفي هذا يقول ابن حجر: "منهم من يريد بإطلاق ذلك المعنى الاصطلاحي، ومنهم من لا يريده. فأما ما وجد في ذلك في عبارة الشافعي ومن قبله؛ بل وفي عبارات أحمد بن حنبل فلم يتبين لي منهم إرادة المعنى الاصطلاحي، بل ظاهر عبارتهم خلاف ذلك"[١٣].

ليس المراد من سوق هذه المثل تحرير محل النزاع فيها، وبيان أوجه الصواب والخطأ منها، أو ترجيح رأي على آخر؛ ولكنه سيق للتنبيه على ضرورة فهم كلام الأئمة النقاد في ضوء استعمالاتهم لها، وما احتف بها من سياقات وقرائن، تعين الباحث في علوم الحديث على زوال الغبش، ورفع حجب الإشكالات.

ومن المثل المجلية لأهمية الإحاطة بالسياق التاريخي للمصطلح الحديثي، ومناهج أربابه في النقد، ومسالكهم في التصحيح والتضعيف، معرفة المقاييس التي اعتمدوها في نقد الأحاديث بعرضها على القرآن الكريم، والوقائع التاريخية، والعقل؛ فالطالب لا يحصل له تمام الاستيعاب لحقيقة هذا العرض إلا بعد أن يسرح نظره في السياق التاريخي الذي أفرز هذا الإشكال، وأن يستقري صنيع أئمته لمعرفة مدى صحتها ووجاهتها؛ إذ إن الكثير منها دخيل على منهج المحدثين، لا يجري على وفق أصول صنعتهم، ومن اعتمده منهجا في النقد أدخل عليه ذلك من باب أصول الفقه، إذ إن

(١٢)- المنهج المقترح في فهم المصطلح، حاتم العوني، الرياض: دار الهجرة، ١٩٩٦م، (ط١)، ص ٧.

(١٣)- النكت على كتاب ابن الصلاح، ابن حجر العسقلاني (توفي٨٥٢هـ/١٤٤٩م)، تحقيق: ربيع المدخلي، الرياض: دار الراية، ١٤١٧ه، (ط٤)، ج١، ص ٥٢٠.

الأصوليين والفقهاء لهم شروط زائدة خالفوا فيها المحدثين، ورفضوا الالتزام بها في أحيان كثيرة. وقد صرح بذلك ابن دقيق العيد في كتابه الاقتراح في بيان الاصطلاح(١٤).

إن من أهم المستخلصات التربوية التي ينبغي أن تراعى في تدريس المصطلح الحديثي، توقي التوسع في الخلافات القائمة بين أئمة الحديث في تقرير المصطلحات، والابتعاد عن الإسهاب في ذكر أوجه الميز بينهم في استعمالها، وعدم إغراق الطالب في لجج التأريخ وقوته الآسرة، إلا بالقدر الذي يوقفه على درك تمام التصور لتلك المصطلحات، ويجلي له أركانها التي تستند إليها، ويرفع عنه حجب الإشكالات الحائلة دون دقة الاستيعاب وصحة النظر، حتى إذا باشر عملية التصحيح والتضعيف، وتنقيح المرويات وتطهيرها، جاءت أحكامه موافقة أو قريبة من أحكام أئمة النقد؛ لأن إغراق الطالب في لجج الخلافات الحاصلة بين أيمته، والإلقاء به في أودية النزاع المصطلحي من شأنه أن يبدد قوته، ويحبط عزيمته على سلوك دروب تحصيله؛ لأن "الطالب في بدء أمره غرضه تصور المسائل، وإدراكها على حقيقتها؛ إذ هو الذي عليه مدار بناء معرفة ما هو طالبه، فتشتيت قوته الذهنية في مسالك جدلية، وتناطحات فكرية في خلافات لفظية عمل يجب أن يتوقى"(١٥)، وغيرهم كثير.

منهج البحث:

إلا أن دراستنا له، ليس الغرض منها التتبع التاريخي لكل مصطلح على حدة، ودراسته دراسة مصطلحية؛ لأن ذلك يتطلب استقراء تاما للمصطلح الواحد، ومقارنته بغيره، وتتبع مراحل نشأته وتطوره. والباحث لا يزعم استقراء دواوين الحديث رواية ودراية، وتتبعها تاريخيا من أجل الكشف عن كل مصطلح مصطلح؛ فهذا يتطلب فريق عمل يفني زهرة عمره في هذا المشروع، ولكن حسبي أن ألتمس ما يقيم الصورة الواضحة لهذا العلم، ومقاربة كل ذلك بما يخدم هدف هذا البحث، وهو الكشف عن أثر هذه الخصائص والأصول في تكوين الملكة الحديثية. متوسلا إلى ذلك بالمنهج الوصفيِّ في توثيق المادة المعرفية للبحث وأحكامه بطريقة تهدف إلى التأكّد والتثبُّت من الفكرةِ والحُكْم ونسبة الأقوال إلى أصحابها من مصادرها الأصليَّة، ويقتضي هذا المنهجُ أن نقوم بعملية التفسير

(١٤)- ينظر: الاقتراح في بيان الاصطلاح، تقي الدين ابن دقيق العيد (توفي٧٠٢هـ/١٣٠٢م)، تحقيق: قحطان الدوري، عمان: دار العلوم، ٢٠٠٦م، (ط١)، ص ٢١٦-٢١٨.

(١٥)- تجديد أصول الفقه، أبو الطيب مولود السريري، بيروت: دار الكتب العلمية، 2005م، (ط١)، ص ١٧٠.

التي تهتم بإضافة بعض المعلومات والشروح للنصوص عند الحاجة إلى ذلك، مع الجمع بين النقل الصحيح، والفهم السليم، والاستنباط الدقيق، والنقد القويم – ما استطعت إلى ذلك سبيلا – بالاستناد إلى نصوص صريحة، وأمثلة واضحة، وتحليلها من خلال مجموعة من المستويات التي تتناسب ومجال البحث، وإشكاله، وقضاياه، ومباحثه، وهي: الفهم، والتفسير، والتعليل، والتركيب، والاستنباط. وشرطي في ذلك ألا أذكر من أقوال العلماء إلا ما كان ظاهرا في الدلالة على المراد.

المبحث الأول: أنواع التعاريف الحديثية.

لقد تميز علم الحديث بخاصية من أبرز الخصائص المميزة لطبيعته المعرفية، وهي ما آثرت تسميته باستقلالية المنهج، وخصوصية الأدوات النقدية، ومفاد هذه الخصيصة، أن علم الحديث ظل نائيا عن التأثر الكلامي، وفي حصانة من المد المنطقي، ولم تتأثر مصطلحاته ولا مباحثه بشيء من ذلك؛ إذ إن خصوصيته فرضت أن تنبثق قواعده من بنيته الداخلية، ومن ممارسة النقاد لها، وكل هذا محكوم بوظائف العلم من جهة، وبمقاصد التأليف من جهة أخرى. فإذا كانت وظيفة المحدث تمييز المقبول من المردود، وإذا كان من بين أهم المقاصد التي حفزت همم علماء الحديث على التأليف فيه، المقصد التربوي المتمثل في التقريب والتيسير؛ فإن هذه العوامل كلها فرضت حصانة علم الحديث وبعده عن التشقيقات المنطقية، وبالأولى التشقيقات الكلامية؛ لأنه على فرض تطلعهم إلى الاستمداد من هذين العلمين، فإن طبيعة علوم الحديث تأبى استنباتهما؛ لأنهما لا يحققان الوظيفة الحديثية من جهة؛ ولأن التوسع في استلهام نتائجهما، يصطدم مع المقصد التربوي؛ إذ إن صوغ المفاهيم الحديثية في حدود منطقية، يحول بين الطالب وبين الفهم والإفهام الذي هو المقصود الأول من التأليف في علم الحديث.

فإذا تقرر هذا؛ فإن التأكيد على صحته، وبيان قيمته التربوية يستلزم البحث في أنواع التعاريف الحديثية، والتمثيل لكل نوع منها بما يزيل الغموض واللبس، ثم نستخلص عوائد ذلك كله على المجال التربوي، وعلى تدريسية علم الحديث خاصة.

وقبل ذلك لابد أن أبين أن تقريب المفاهيم بصورة لا تعقيد فيها، منهج قرآني، ومنهج نبوي أصيل، كل ذلك من التيسير الذي وعد الله به عباده؛ حتى يحصل لهم الفهم، الذي يكون عونا لهم

على حسن الامتثال وصحته. قال الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ﴾ [القمر:١٧]. وهذا التيسير يجري في كل شيء، في الفهم، وفي الحفظ، وفي الامتثال...إلخ. ولذلك جاءت المفاهيم الشرعية بعيدة عن التعقيد، ونائية عن اللبس والغموض، وهذا الأمر قد تجلى بوضوح في الأجوبة القرآنية.

يقول الله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾ [البقرة:١٨٩]. ويقول سبحانه: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾ [الإسراء:٨٥].

وعلى هذا المنهج صارت السنة النبوية في تقرير المفاهيم وبيانها، فقد سأل النواس بن سمعان النبي ﷺ عن البر والإثم، فقال ﷺ: {البر حسن الخلق، والإثم ما حاك في صدرك، وكرهت أن يطلع عليه الناس}[(١٦)].

المبحث الثاني: التعريف بالحد.

ينبغي تحرير مسألة في غاية العناية في هذا المقام، وعدم تصورها على الحقيقة مفض إلى مثارات من الغلط، توجب سوء فهم ما نحن بصدد بيانه، وهو أن الحد المراد به التعريف كما هو مقرر، لا يراد به عند المحدثين طلب تمام الماهية؛ لأن ذلك متعسر، ولا يخلو من تكلف وتعقيد، يوجب عسر الفهم والإفهام، وهذا يخالف منهج التقريب والتيسير الذي صارت عليه مؤلفات علماء المصطلح، ويزداد الأمر استبعادا إذا عرفنا أن ابن الصلاح من أشد العلماء نكيرا للمنطق، ومن أكثرهم تحريما له، وفتواه في ذلك معروفة مشهورة[(١٧)].

إن الحد هنا يراد به تبيين المصطلح بعبارات تميزه عن غيره؛ قصد حصول الفهم والإفهام. وهذا هو المنهج الذي نحاه علماء الحديث، وصاروا عليه في صوغ مصطلحاتهم، ولم يحيدوا عنه؛ لأن طبيعة علم الحديث تأبى إخضاع المفاهيم الحديثية في قالب الحدود المنطقية المضيقة؛ لأن محاولة

(١٦)- أخرجه مسلم في "المسند الصحيح"، كتاب البر والصلة، باب تفسير البر والإثم، حديث (رقم ٢٥٥٣).

(١٧)- ومما جاء فيها قوله: "وأما استعمال الاصطلاحات المنطقية في مباحث الأحكام الشرعية فمن المنكرات المستبشعة، والرَّقَاعَات المستحدثة، وليس بالأحكام الشرعية – والحمد لله – افتقار إلى المنطِق أصلا، وما يزعمه المنطقي للمنطق من أمر الحد والبرهان: فقعاقع قد أغنى الله عنها بالطريق الأقوم والسبيل الأسلم الأطهر كلَّ صحيح الذهن، لا سيما من خدم نظريات العلوم الشرعية، ولقد تمت الشريعة وعلومها وخاض في بحار الحقائق والدقائق علماؤها، حيث لا منطق ولا فلسفة ولا فلاسفة". فتاوى ومسائل ابن الصلاح، أبو عمرو ابن الصلاح (توفي ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٦م، (ط١)، ج١، ص ٢٠٩-٢١٢.

وضع المفاهيم وفق الشروط التي تصاغ بها الحدود المنطقية من ضرورة البداءة بالجنس، والتثنية بالفصل، ثم النوع، وأن يكون مطردا منعكسا، مع ذكر جميع ذاتياته، وأن يذكر الجنس القريب دون البعيد، وأن لا يكون مكررا، ولا يقبل الدور(١٨). وهذا كما ترى يناقض طبيعة الشريعة عموما، وطبيعة علم الحديث نفسه كما سبق؛ فأهل المنطق لا يطلبون الحد للتصور والتمييز، بل للوصول إلى كنه وحقيقة المعرف. وهذا عسير جدا؛ فالمناطقة كما قال أبو حامد الغزالي: "يطلبون من الحد تصور كنه الشيء، وتمثل حقيقته في نفوسهم، لا لمجرد التمييز"(١٩).

إن الشريعة وضعت لمقصدي الفهم المفضي إلى صحة الامتثال، وكل ما ناقض هذين الركنين فالخوض فيه خوض فيما لم يدل على استحسانه دليل شرعي، لذلك جاءت المفاهيم الشرعية قريبة إلى عموم المكلفين، بعيدة عن الإغراب المفضي إلى تعطيل الامتثال، والنبي ﷺ صار على نهج القرآن الكريم في البيان والإيضاح، فلم يكن يتكلف الإيضاح الموصل إلى الماهية التامة، بل يوضح بأي أسلوب يقع به الفهم، وعلماء الشريعة عامة، وأهل الحديث خاصة اقتبسوا هذا المنهج التربوي والتعليمي من رسول الله ﷺ، فصاغوا مفاهيم علومهم على وفق هذه الطريقة، وعلوم الحديث أكثر العلوم حصانة من غيرها، وأبعد عن التأثر بالمد المنطقي نظرا لخصوصية العلم، وطبيعته المعرفية التي فرضت حصانة تامة أمام كل غريب لا يخدم وظيفتها.

والحقيقة أننا لا نتفق مع فضيلة د.العوني على عموم كلامه في تأثر علوم السنة بالعلوم العقلية من خلال نافذتين اثنتين: أصول الفقه وعلم المنطق اليوناني، وما حرره يحتاج إلى استقراء؛ لأنه تضمن ما لا يسلم له به، ولا يوافق عليه، فمدار كلامه في تأثر علوم السنة بأصول الفقه: تقسيم المحدثين للأخبار إلى آحاد ومتواتر، وهذا التقسيم وإن كان نائيا عن منهج المحدثين، إلا أن الذي تبناه قلة لا يصح تعميم الحكم بهم على العلم كله، أضف إلى ذلك أن المتواتر عند المحدثين يختلف عن التواتر عند الأصوليين؛ فالمتواتر عند المحدثين بمعنى الشهرة والاستفاضة التي لا يمكن

---

(١٨)- يقول د.سامي النشار: "الحد الحقيقي عند أصحاب المنطق الأرسطاليسي متوقف على معرفة جميع الذاتيات وترتيبها على الوجه الصحيح، ومعنى ترتيبها على الوجه الصحيح إيراد الجنس أولا، ثم الفصل ثانيا". مناهج البحث عند مفكري الإسلام، علي سامي النشار (توفي ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م)، القاهرة: دار السلام، ٢٠٠٨م، (ط١)، ص ٧٨.

(١٩)- معيار العلم في فن المنطق، أبو حامد الغزالي (توفي٥٠٥هـ/١١١١م)، تحقيق: سليمان دنيا، مصر، دار المعارف، ١٩٦١م، ص ٢٦٧.

معها دفع الخبر ورده، فقد يتواتر عندهم ما لا يتواتر عند غيرهم(٢٠)، لكن المتواتر الوارد في بعض كتب المصطلح، وخاصة في كتاب "الكفاية في معرفة أصول علم الرواية" للخطيب البغدادي(٢١)، والذي تبعه عليه ابن الصلاح في كتابه "معرفة أنواع علم الحديث"، هو المتواتر بالمعنى الأصولي، وهذا تشهد له النصوص الواردة في تلك الكتب. قال ابن الصلاح: "من المشهور: المتواتر الذي يذكره أهل الفقه وأصوله. وأهل الحديث لا يذكرونه باسمه الخاص المشعر بمعناه الخاص، وإن كان الحافظ الخطيب قد ذكره، ففي كلامه ما يشعر بأنه اتبع فيه غير أهل الحديث، ولعل ذلك لكونه لا تشمله صناعتهم، ولا يكاد يوجد في رواياتهم [...] ومن سئل عن إبراز مثال لذلك فيما يروى من الحديث أعياه تطلبه"(٢٢).

فهذا النص واضح الدلالة على أن المتواتر الذي ذكره الخطيب البغدادي ومن تبعه لا يجري على صناعة المحدثين، ولا هو مما يدخل في وظائفهم، والدليل على ذلك أن الخطيب ذكره في سياق تقسيم الأخبار، وتقسيم الأخبار عند الأصوليين يروم القطع والظن، وذلك خارج عن منهج المحدثين، فجاء المتواتر تبعا لذلك بعيدا عن منهجم. ومن جهة أخرى لو كان المتواتر بالمعنى الذي ذكره الخطيب مما يعرفه المحدثون لما عز وجود مثال له، ولما أعياهم تطلب شاهد يبين حقيقته، كما هو صنيعهم مع باقي المصطلحات الحديثية، وتصريح ابن الصلاح بتأثر الخطيب بالأصوليين في إدخال المتواتر مغن عن تكلف البحث عن القرائن(٢٣).

قلت: ويزداد قول د.حاتم العوني غرابة عندما نسب تأثر علم الحديث بالمنطق اليوناني، دون سوق للأدلة الناهضة بهذا الادعاء، ولم يسق من المثل ما يعزز به زعمه. قال: "وهذا هو المثال الثاني،

(٢٠)- قال ابن تيمية: "علماء الحديث يتواتر عندهم ما لا يتواتر عند غيرهم؛ لكونهم سمعوا ما لم يسمع غيرهم، وعلموا من أحوال النبي ما لم يعلم غيرهم". مجموعة الفتاوى، أبو العباس أحمد بن عبد الحليم ابن تيمية (توفي٧٢٨هـ/١٣٢٨م)، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم (توفي١٣٩٢هـ/١٩٧٢م)، أشرف على الطباعة المكتب التعليمي السعودي المغربي، الرباط، مكتبة المعارف، ج١٨، ص ٤٢.

(٢١)- قال ابن أبي الدم الهمذاني الحموي (توفي٦٤٢هـ/١٢٤٤م): "اعلم أن الخبر المتواتر إنما ذكره الأصوليون دون المحدثين، خلا الخطيب البغدادي، فإنه ذكره تبعا للمذكورين، وإنما لم يذكره المحدثون؛ لأنه لا يكاد يوجد في رواياتهم ولا يدخل في صناعتهم". لقط اللآلئ المتناثرة في الأحاديث المتواترة، مرتضى الزبيدي (توفي١٢٠٥هـ/١٧٩٠م)، تحقيق: عبد القادر عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م، (ط١)، ص ١٧.

(٢٢)- علوم الحديث، أبو عمرو ابن الصلاح (توفي٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، تحقيق: نور الدين عتر، دمشق، دار الفكر، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠١٧م، (ط٢٢)، ص٢٦٧ -٢٦٨.

(٢٣)- وفي كلام ابن الصلاح ومضة مهمة شاهدة لصحة ما صدرت به كلامي عن المتواتر، وهي أن المحدثين يبحثون في المتواتر لكن ليس بالمعنى الخاص الذي عليه علماء الأصول، وذلك مستل من قوله: "وأهل الحديث لا يذكرونه باسمه الخاص المشعر بمعناه الخاص". ولذلك أهل الحديث يجعلون بعض الأحاديث متواترة وإن كانت في أصلها غريبة؛ كحديث: {إنما الأعمال بالنيات}.

وهو للنافذة الثانية لأصول الفقه في التأثير على علوم السنة، وهي النافذة غير المباشرة: من خلال المنهج الذي بثته في الأوساط العلمية، ومن خلال أثر المنطق اليوناني الذي شبعت به أساليب التفكير والتأليف لدى العلماء"[٢٤].

وفي هذا الكلام نظر؛ لأنه يناقض طبيعة علوم الحديث، ويخالف المنهج الذي صار عليه نظاره في التأسيس لقواعدهم النقدية، وبنائهم لنسقه المصطلحي، الذي ظل في حرز عن المنطق اليوناني، الذي عده أئمة الحديث من العلوم الدخيلة، التي لا تفيد المبتدي، ولا تنفع المنتهي[٢٥]. وإذا أثبت تأثر علوم السنة – كما يسميها د.العوني –، يلزم القول بتأثرها بعلم الكلام؛ لأن العلاقة بينهما وطيدة، وهذا الأمر هو الذي جعل الأئمة ينكرون قبوله، لما يحمله من شوائب الكلام والفلسفة[٢٦]، وهذا لا أحسب أحدا يوافق على قبوله، والجزم بتأثرها به.

إن المقرر عند الأئمة أن الحدود يؤتى بها للتمييز؛ ليحصل بها التصور، و"تبلغ الغرض من غير قصور ولا ازدياد، يفهمها المبتدئون، ويحسنها المنتهون"[٢٧].

قال أبو المعالي الجويني: "الغرض من الحد؛ الإشعار بالحقيقة التي بها قيام المسؤول عن حده، وبه تميزه الذاتي عما عداه"[٢٨].

وهذا المنهج في صوغ التعاريف وسوقها، هو الذي انتهجه علماء الحديث، وصاروا عليه في بناء نسقهم المصطلحي، وتقرير مباحث علمهم ومسائله، والشواهد على ذلك متعددة، أسوق منها ما يرفع اللبس.

يقول ابن الصلاح في سياق تفريقه بين قول المحدث حدثنا، وقول أخبرنا: "الفرق بينهما صار هو الشائع الغالب على أهل الحديث، والاحتجاج لذلك من حيث اللغة عناء وتكلف. وخير ما يقال فيه: إنه

(٢٤)- المنهج المقترح لفهم المصطلح، حاتم العوني، ص ١٥٩.

(٢٥)- يقول ابن تيمية: "فإني كنت دائما أعلم أن المنطق اليوناني لا يحتاج إليه الذكي، ولا ينتفع به البليد؛ ولكن كنت أحسب أن قضاياه صادقة لما رأيت من صدق كثير منها. ثم تبين لي فيما بعد خطأ طائفة من قضاياه". مجموع الفتاوى، ابن تيمية، ج٩، ص ٨٢.

(٢٦)- ينظر: النقد التيمي للمنطق دراسة وتقريب، سعود العريفي، مركز تكوين للدراسات والأبحاث، ٢٠٢٠م، (ط٢)، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢٧)- البرهان في أصول الفقه، أبو المعالي عبد الملك الجويني (توفي ٤٧٨هـ/١٠٨٥م)، تحقيق: صلاح بن عويضة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م، (ط١)، ج١، ص ٣٩.

(٢٨)- المصدر نفسه، ج١، ص ٢٢.

اصطلاح منهم أرادوا به التمييز بين النوعين، ثم خصص النوع الأول بقول: حدثنا لقوة إشعاره بالنطق والمشافهة، والله أعلم"[٢٩].

وقال أثناء نقاشه لمسألة الاحتجاج بالإجازة، وصحة التحمل بها: "في الاحتجاج لذلك غموض. ويتجه أن يقول: إذا أجاز له أن يروي عنه مروياته؛ فقد أخبره بها جملة، فهو كما لو أخبره تفصيلا، وإخباره بها غير متوقف على التصريح نطقا كما في القراءة على الشيخ كما سبق، وإنما الغرض حصول الإفهام والفهم"[٣٠].

لما جعل المحدثون القصد من سوق التعاريف، حصول الفهم والإفهام، وتمييز المعرف عن غيره، استغنوا عن شرح بعض المصطلحات لوضوح دلالتها، وانصرفوا إلى بيان ما يتوقف عليه الفهم، من ذلك ما ورد في النوع الثلاثين معرفة المشهور من الحديث، فقد أردفه ابن الصلاح بقوله: "ومعنى الشهرة مفهوم، وهو منقسم إلى صحيح"[٣١].

ومما يدخل في هذا الذي ذكرته، انصرافهم إلى التمثيل أو التقسيم، دون التعرض لتعريفها، وهذا كثير في معرفة أنواع علم الحديث، من أمثلته ما أورده في معرفة المصحف من أسانيد الأحاديث ومتونها، قال: "هذا فن جليل إنما ينهض بأعبائه الحذاق من الحفاظ [...]، فمثال التصحيف في الإسناد [...]، ومثال التصحيف في المتون"[٣٢].

ومن أمثلة انتقاله من تعريفه بالتقسيم، ما ساقه في معرفة مختلف الحديث فقد قال تحت هذا النوع: "إنما يكمل للقيام به الأئمة الجامعون بين صناعتي الحديث والفقه الغواصون على المعاني الدقيقة. اعلم أن ما يذكر في هذا الباب ينقسم إلى قسمين"[٣٣]. ثم ذكرها مع التمثيل لها، فالشاهد أنه ساق هذا النوع دون التعرض لتعريفه بالحد، مستغنيا بشهرته عن تكلف ذلك.

والذي أوكد عليه في هذا المقام، أن التعريف بالحد المنطقي، علاوة على كونه مخالفا لطبيعة علم الحديث، وبنيته الداخلية، فإنه بخلاف وضع التعليم؛ لأنه يطول الطريق أمام المتعلم، ولا

(٢٩)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ١٤٠.
(٣٠)- نفس المصدر، ص ١٥٣.
(٣١)- نفس المصدر، ص ٢٦٥.
(٣٢)- نفس المصدر، ص ٢٧٩-٢٨٠.
(٣٣)- نفس المصدر، ص ٢٨٤.

يحصل له استيعاب المفهوم إلا بمشقة وعسر منافيين لمقاصد الشريعة والتعليم في آن، وهذا يفضي بالتبع إلى استغراق زمن أطول في شرح ما هو أولى بأن يصرف فيه الزمن؛ كالتطبيق والممارسة مثلا.

وهذا الأمر قد ذكره الشاطبي في قوله: "أما إذا كان الطريق مرتبا على قياسات مركبة، أو غير مركبة إلا أن في إيصالها إلى المطلوب بعض توقف للعقل، فهذا الطريق ليس بشرعي، ولا تجده في القرآن ولا في السنة، ولا في كلام السلف الصالح؛ فإن ذلك متلفة للعقل، ومحارة له قبل بلوغ المقصد، وهو بخلاف وضع التعليم"[٣٤].

فإذا تقرر هذا؛ تأكد لنا أن المحدثين –خاصة المتقدمين منهم- لم يتشاغلوا بالحدود المنطقية، ولم يتكلفوا القيود التي وضعها أربابه في مصنفاتهم، وساروا في تصنيف كتبهم على منهج التقريب والتيسير، المفضي إلى مقصدي الفهم والإفهام، والمؤدي إلى تصور العلم، وتمييز مصطلحاته بعضها عن بعض، تارة بالمثال، وتارة بالتقسيم، وأخرى بالمرادف، أو الضد...إلخ؛ إذ يكتفون بما به يتميز المصطلح عن غيره بأي صفة أدت المراد، كما ذكر ذلك السخاوي فقال في سياق تعريفه للنبي والرسول: "وحقيقة النبي: إنسان أوحي إليه بشرع، وإن لم يؤمر بتبليغه، فإن أُمر بالتبليغ فرسول أيضا، ولذا كان الوصف بها أشمل، فالعدول عنها إما للتأسي بالخبر الآتي في الجمع بين وصفي النبوة والرحمة، أو لمناسبة علوم الخبر؛ لأن أحد ما قيل في اشتقاقه أنه من النبأ وهو الخبر، أو لأنه في مقام التعريف الذي يحصل الاكتفاء فيه بأي صفة أدت المراد، لا في مقام الوصف"[٣٥].

فخلاصة الكلام؛ أن المحدثين لم يعرف المنطق طريقا إلى علمهم، ولا سبيلا إلى تعاريفهم، بل ظل في حرز عنه، وفي حصانة تامة عن تعقيداته التي تخالف مقصدي التقريب والتيسير الذي عد من أهم دوافع التأليف في علوم الحديث، ثم لأن طلب الحد بالشروط والضوابط التي وضعها المناطقة، فيه تكلف زائد لا يوصل إلى المقصود، ولا يبلغ به الطالب المراد.

(٣٤)–الموافقات، أبو إسحاق الشاطبي(توفي ٧٩٠هـ/١٣٨٨م)، فاس: منشورات البشير بن عطية، 2017م، (ط١)، ج٢، ص ١٠١-١٠٢.

(٣٥)– فتح المغيث بشرح ألفية الحديث، شمس الدين السخاوي (توفي٩٠٢ه/١٤٩٦م)، تحقيق: عبد الكريم الخضير ومحمد آل فهيد، الرياض: مكتبة المنهاج، ٢٠١٦م، (ط٤)، ١/١٢.

يقول أبو حامد الغزالي: "أكثر ما يرى في الكتب من الحدود رسمية؛ إذ الحقيقة عزيزة؛ إذ درك جميع الذاتيات حتى لا يشذ واحد عسير، والتمييز بين الذاتي واللازم عسير، ورعاية الترتيب حتى لا تبتدئ بالأخص قبل الأعم عسير، وطلب الجنس الأقرب عسير، فتجتمع أنواع من العسر"(٣٦).

ولا بأس بإيراد مثال تم تعريف نوع حديثي به عند ابن الصلاح، وذلك في تعريفه للناسخ والمنسوخ قال: "عبارة عن رفع الشارع حكما منه متقدما بحكم منه متأخرا. وهذا حد وقع لنا سالما من اعتراضات وردت على غيره"(٣٧).

المبحث الثالث: التعريف بالمثال.

المطلب الأول: مفهوم التعريف بالمثال وخصائصه.

التعريف بالمثال: "هو تعريف الشيء بذكر مثال من أمثلته"(٣٨)، والمثال يعد من الدعامات المهمة في بناء النسق المصطلحي الحديثي، ومن الأسناد الرئيسة التي استغنوا بها عن تعريف الكثير من المصطلحات حدا، لما يؤديه من وظائف مهمة، لعل أهما وظيفتان:

الأولى: تأسيسية بنائية: وهذا يظهر في سوقهم لأنواع لا يتعرضون فيها إلى التعريف بالحد المميز(٣٩)، بل يكتفون بإيراد مثال أو مثالين؛ يستطيع الطالب من خلالها تصور تعريف المصطلح بالاقتصار على أمثلته، واستصحابها على ما شاكلها، كما ذكر ذلك الحاكم في معرفة الناسخ والمنسوخ. فقال: "وأنا أذكر بمشيئة الله منه أحاديث، يستدل بها على الكثير"(٤٠). وساق أمثلة كثيرة تجعل الطالب يتصور الناسخ والمنسوخ، ولو لم يورد له تعريفه.

---

(٣٦)- محك النظر، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (توفي ٥٠٥هـ/١١١١م)، جدة: دار المنهاج، 2016م، (ط١)، ص ١٨٨.

(٣٧)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٢٧٧.

(٣٨)- ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني (توفي ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، دمشق: دار القلم، 2015م، (ط١٤)، ص ٦٦.

(٣٩)- وإنما قلت المميز حتى أخرج الحد المنطقي الذي يهدف إلى الوصول إلى الماهية.

(٤٠)- معرفة علوم الحديث وكمية أجناسه، أبو عبد الله الحاكم النيسابوري (توفي ٤٠٥هـ/١٠١٤م)، تحقيق: أحمد السلوم، الرياض: مكتبة المعارف، 2010م، (ط٢)، ص ٣٠٣.

ومن أبين الشواهد وأدلها على هذا الأمر، ما ذكره ابن حجر عند حديثه عن التعليل بالاختلاف في المتن، فقال: "وأمثلة ذلك كثيرة، وللتحقيق في ذلك مجال طويل يستدعي تقسيما وبيان أمثلة ليصير ذلك قاعدة يرجع إليها"[٤١].

ومن مسالكهم في بناء التعريف، الانطلاق من أمثلة موضحة، حتى يتصورها الطالب، ويستوعب عناصرها، ثم يختمونها بوضع التعريف، وهذا مسلك إلى جانب وظيفته البنائية التأسيسية للتعريف، إلا أنه بالغ الأهمية في التدريس، وهو ما يعرف في علم التدريس بالطريقة الاستقرائية، التي تقوم على استخلاص التعريف، أو القاعدة، بعد النظر والبحث في مجموع آحاد أمثلتها.

ومن أمثلته ما ذكره الحاكم في النوع الخامس، عند شرحه للموقوفات من الروايات، فقد بدأ بمثال، ثم ختمه بقوله: "وإنما ذكرت هذا الموقوف؛ ليستدل به على جملة من الأحاديث التي تشبهه، فأما الموقوف على الصحابة فإنه قل ما يخفى على أهل العلم. وشرحه: أن يروى الحديث إلى الصحابي من غير إرسال، ولا إعضال، فإذا بلغ الصحابي، قال: إنه كان يقول: كذا وكذا، أو كان يفعل كذا، أو كان يأمر بكذا وكذا"[٤٢].

ومن الشواهد التي يصح إدراجها في هذا النوع، ما ذكره الحاكم في أجناس العلل، حيث جعل تحت كل جنس مثالا، مثالاً يستصحب الطالب جنسه فيكل ما يقف عليه مما يشبهه، والدليل على ذلك قوله: "فقد ذكرنا علل الحديث على عشرة أجناس، وبقية أجناس لم نذكرها، وإنما جعلتها مثالا لأحاديث كثيرة معلومة، ليهتدي إليها المتبحر في هذا العلم، فإن معرفة علل الحديث من أجل هذه العلوم"[٤٣].

ولما كان سوق المثال من وظائفه بناء التعريف، فإنه يشترط فيه أن يكون مطابقا لماهيته؛ أي أن يكون مثالا يعبر عن حقيقة المصطلح مطابقة، ولهذا وجدت ابن حجر كثير التنبيه على الأمثلة التي تخرم صورة التعاريف، ويستبدلها بما يناسب حقيقتها، من ذلك اعتراضه على ابن الصلاح في جعله

---

(٤١)- النكت على كتاب ابن الصلاح، ابن حجر، ج٢، ص ٢٤٠.
(٤٢)- معرفة علوم الحديث، الحاكم، ص ١٥٣.
(٤٣)- نفس المصدر، ص ٣٩٣.

حديث سفيان عن عمرو، عن عطاء، عن ابن عباس حديث: "لو أخذوا إهابها"[(٤٤)]، قال: "وهذا ليس مثالا للمتابعة التامة إذ من شرط التامة عنده أن يتابع نفس الراوي لا شيخه كما قال: أولا أن يروي ذلك الحديث بعينه عن أيوب غير حماد.

قال: فهذه المتابعة التامة، وأن شيخ الراوي إذا توبع، أو شيخ شيخه، قد يطلق اسم المتابعة، لكن تقصر الأولى بحسب البعد.

وإذا تقرر هذا، فالمثال ليس مطابقا للمتابعة التامة؛ لأن سفيان بن عيينة لم يتابعه أحد عن عمرو على ذكر الدباغ وإنما توبع شيخه عمرو عن عطاء"[(٤٥)]، وبعد بيان غلط المثال الصالح للاستشهاد للمتابعة التامة والقاصرة، ساق ما يراه مناسبا لها قائلا: "وإذا تقرر هذا، فلنذكر مثالا للمتابعة والشاهد سالما من هذا الاعتراض"[(٤٦)].

وبعد أن مثل ابن الصلاح للمضطرب بحديث أبي عمرو بن حريث، قال: "وبهذا يتبين أن تمثيل المصنف للمضطرب بحديث أبي عمرو بن حريث ليس بمستقيم"[(٤٧)].

ومن الأمثلة التي نبه ابن حجر على كونها غير صالحة للاستشهاد، استدراكه على العراقي في سوقه حديث همام، عن ابن جريج، عن الزهري عن أنس في وضع الخاتم عند دخول الخلاء، قال بعد تعقيب طويل: "إذا تقرر كون هذا لا يصلح مثالا للمنكر، فلنذكر مثالا للمنكر غيره"[(٤٨)].

فابن حجر يستشعر أهمية المثال في بناء التعريف، والتأسيس له على صورة لا تخدش حقيقة مفهومه، ولا تحيد به عن معناه الحقيقي؛ ثم لأن هذا الأمر قد يكون مشوشا على طالب الحديث، وذلك إذا تقررت عنده التعاريف على صورة، ووجد آحاد أمثلتها يناقضها من وجه أووجوه، فهذا الحس التقويمي عند الحافظ حضر في أمثلة كثيرة، سقت منها ما يرفع اللبس، ويزيل الغموض.

(٤٤)- أخرجه مسلم في المسند الصحيح، كتاب الحيض، باب: طهارة جلود الميتة بالدباغ، (حديث رقم ١٠٣).
(٤٥)- النكت على كتاب ابن الصلاح، ابن حجر، ج٢، ص ٢٠٨.
(٤٦)- نفسه، ج٢، ص ٢٠٩.
(٤٧)- نفسه، ج٢، ص ٣٣٥.
(٤٨)- النكت على كتاب ابن الصلاح، ابن حجر، ج٢، ص ٢٠٣.

فالشاهد أن المحدثين جعلوا المثال مسلكا من أهم المسالك في صوغ التعاريف، وبناء المصطلحات، وإذا حصل به الفهم والإفهام استغنوا به عن غيره، كالحد، أو التقسيم، إلا إذا استشعروا أن المثال ليس كافيا في درك تمام صورة المصطلح، فإنهم وقتئذ يعززونه إما بالحد المميز، أو التقسيم، كما ذكر ذلك ابن حجر في نوع المقلوب، قال: "قال ابن الصلاح: معرفة المقلوب: هو نحو حديث مشهور عن سالم، جعل عن نافع. أقول: هذا تعريف بالمثال، وحقيقته: إبدال من يعرف برواية بغيره"(٤٩).

وممن توسع في إيراد التعريف بالمثال الحاكم، وهذا الأمر يرجع إلى أن علم الحديث في مراحله الأولى، فمن الطبيعي أن يكثر من التعريف بالمثال، وابن الصلاح في معرفة أنواع علم الحديث، عرف أنواعا بالمثال، واستغنى به عن غيره، أما الذي أكثر من التعريف بالمثال، فهو الحاكم.

ومن أمثلة الأنواع التي عرفها ابن الصلاح بالتمثيل، تعريفه للمقلوب بقوله: "هو نحو حديث مشهور عن سالم، جعل عن نافع ليصير بذلك غريبا مرغوبا فيه"(٥٠).

المطلب الثاني: الوظيفة التربوية للتعريف بالمثال.

يعد المثال من الدعامات المهمة في تقريب العلم وتسهيل تصوره لدى الطالب؛ لأن الاقتصار على التعريف بالحد وحده قد لا يسعف في أحيان كثيرة على درك ماهية المصطلح، واستيعابه على الوجه المطلوب، لذلك أكثر المحدثون من ضرب الأمثلة المزيلة للغموض، والرافعة لما قد يحيط بالتعريف من لبس. وقد تميزوا بمنهج متميز في ذلك؛ إذ القارئ لكتب المصطلح يجد أن هذه الأمثلة واقعية؛ أي منقولة من سنة رسول الله ﷺ، أو تصرفات النقاد، ولم يبنوا هذه الأمثلة على الافتراض والتخمين والاحتمال. ولا شك أن الأمثلة كلما كانت مرتبطة بالعلم الذي يراد تقريبه، سهل الإدراك والتصور أكثر؛ لأن الفرض والتخمين، لا يخلوان من اعتراضات تقدح فيه، فيعود ذلك بالضرر على الطالب، ويشوش على ذهنه في تصور تعاريفه ومباحثه وقضاياه.

ولذلك لا يخلو كتاب في المصطلح من إيراد الأمثلة الموضحة؛ لأن معظم كتب المصطلح استهدفت الطالب بالأصالة، فإذا كان السياق التربوي حاضرا وبقوة في تأليف هذه الكتب، فلا شك

(٤٩)– نفسه، ج٢، ص ٤٢٣.

(٥٠)– علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ١٠١.

أن ينهج مؤلفوها كل السبل التي تقرب حقائق العلم إلى ذهنهم، ولا ريب أن المثال من أعظم الدعامات التربوية التي استندوا إليها في هذا التقريب؛ لأن المثال ينقل صورة التعريف من حيز التجريد إلى حيز التصور القريب، بمعنى أنه لو فرض إلقاء التعريف مباشرة وبمعزل عن هذه الأمثلة فإنه قد يحيط بتمام صورة التعريف، ولكنه إذا أتبع بمثال أو مثالين أو أكثر فإنه ينقل إليه صورة التعريف أو المسألة بسهولة ويسر، وهذا المعنى أشار إليه فخر الدين الرازي بقوله: "من طبع الخيال: المحاكاة والتشبه، فإذا ذكر المعنى وحده أدركه العقل ولكن مع منازعة الخيال، وإذا ذكر معه الشبه أدركه العقل مع معاونة الخيال، ولا شك أن الثاني يكون أكمل، وأيضا فنحن نرى أن الإنسان يذكر معنى ولا يلوح له كما ينبغي، فإذا ذكر المثال اتضح وصار مبينا مكشوفا، وإن كان التمثيل يفيد زيادة البيان والوضوح، وجب ذكره في الكتاب الذي لا يراد منه إلا الإيضاح والبيان"[٥١].

وقال الزمخشري: "التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب، وإدناء المتوهم من المشاهد"[٥٢].

لذلك كانت القدرة على تصوير مسائل العلم بضرب الأمثلة المقربة له، من أهم الكفايات التربوية التي تحلى به أئمتنا، ومن الأئمة الذين نبهوا على القيمة التربوية للأمثلة، وأثرها في تقريب المعاني وتصويرها، الماوردي، حيث قال: "للأمثال من الكلام موقع في الأسماع وتأثير في القلوب لا يكاد الكلام المرسل يبلغ مبلغها، ولا يؤثر تأثيرها؛ لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة، والنفوس بها وامقة، والقلوب بها واثقة، والعقول لها موافقة. فلذلك ضرب الله الأمثال في كتابه العزيز وجعلها من دلائل رسله وأوضح بها الحجة على خلقه؛ لأنها في العقول معقولة، وفي القلوب مقبولة"[٥٣].

المبحث الرابع: التعريف بالتقسيم.

يعد التقسيم من أهم المسالك التي انتهجها علماء المصطلح في وضع التعاريف الحديثية، وذلك لأهميته في إيضاح المصطلح وتمييزه عن غيره، ولما يؤديه من وظيفة تربوية أيضا، تتمثل في التوضيح والبيان، وهذا المسلك جعلهم يستغنون به عن التعريف بالحد المميز، وذلك لوضوح المصطلح في ذهن

(٥١)- مفاتيح الغيب، فخر الين الرازي (توفي ٦٠٦هـ/١٢٠٩م)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠هـ، (ط٣)، ج٢، ص ٣٦٣.

(٥٢)- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم الزمخشري (توفي ٥٣٨هـ/١١٤٣م)، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ، (ط٣)، ج١، ص ١١١.

(٥٣)- أدب الدنيا والدين، أبو الحسن الماوردي (توفي ٩٧٤هـ/١٠٥٨م)، تحقيق: محمد المنيع، الرياض: دار الإفهام، ٢٠١٨م، (ط١)، ص ٣٣٤.

الطالب، فينصرفون إلى بيان أقسامه التي تفتقر إلى التفسير والتفصيل، ومن ذلك قول ابن الصلاح في معرفة المشهور من الحديث: "ومعنى الشهرة مفهوم، وهو منقسم إلى صحيح، كقوله ﷺ: إنما الأعمال بالنيات، وأمثاله، وإلى غير صحيح؛ كطلب العلم فريضة على كل مسلم"[(٥٤)].

والنوع الحديثي إذا كان ينقسم إلى أقسام عدة فإنهم لا يبدؤون بتعريف عام له، بل يقسمون ثم يعرفون ثم يمثلون، من ذلك ما أورده ابن الصلاح في المدلس، حيث قال: "معرفة التدليس وحكم المدلس. التدليس قسمان:

أحدهما: تدليس الإسناد: وهو أن يروي عمن لقيه ما لم يسمع منه، موهما أنه سمعه منه، أو عمن عاصره ولم يلقه موهما أنه قد لقيه وسمعه منه، ثم قد يكون بينهما واحد وقد يكون أكثر. ومن شأنه ألا يقول في ذلك: أخبرنا فلان ولا حدثنا وما أشبههما، وإنما يقول: قال فلان أو عن فلان ونحو ذلك.

مثال ذلك: ما روينا عن علي بن خشرم قال: كنا عند ابن عيينة، فقال: لا، لم أسمعه من الزهري، ولا ممن سمعه من الزهري، حدثني عبد الرزاق، عن معمر عن الزهري.

القسم الثاني: تدليس الشيوخ، وهو: أن يروي عن شيخ حديثا سمعه منه، فيسميه أو يكنيه، أو ينسبه، أو يصفه بما لا يعرف به، كي لا يعرف.

مثاله: ما روي لنا عن أبي بكر بن مجاهد الإمام المقرئ: أنه روى عن أبي بكر عبد الله بن أبي داود السجستاني فقال: حدثنا عبد الله بن أبي عبد الله، وروى عن أبي بكر محمد بن الحسن النقاش المفسر المقرئ، فقال: حدثنا محمد بن سند، نسبه إلى جد له، والله أعلم"[(٥٥)].

من مقاصد التقسيم توضيح مبهم التعريف، وبيان مجمله الذي يستدعي تقسيما يرفعه، من ذلك ما علق به ابن حجر على تقسيم الذهبي للأحاديث الواردة في "المستدرك" للحاكم إلى ما هو على شرط الصحيحين، وأخرى على شرط أحدهما، وبعضها معلل، ومنكر وواه، فقال عقب ذلك:

---

(٥٤)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٢٦٥.

(٥٥)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٧٣-٧٤.

"وهو كلام مجمل يحتاج إلى إيضاح وتبيين. من الإيضاح: أنه ليس جميعه كما قال، فنقول: ينقسم المستدرك أقساما، كل قسم منها يمكن تقسيمه: الأول"[٥٦]. ثم شرع في تقسيم كل نوع منها وبيانه وإيضاحه.

وقد سبق معنا في التعريف بالمثال قوله: "وأمثلة ذلك كثيرة، وللتحقيق في ذلك مجال طويل يستدعي تقسيما وبيان أمثلة ليصير ذلك قاعدة يرجع إليه"[٥٧].

ومن الأمثلة على ذلك أيضا، قول ابن الصلاح: "هذا الذي ذكرناه وغيره من مذاهب أئمة الحديث يبين لنا أنه ليس الأمر في ذلك على الإطلاق الذي أتى به الخليلي والحاكم، بل الأمر في ذلك على تفصيل نبينه"[٥٨]. ثم شرع في عد ما يندرج تحت هذا النوع من أقسام وما لا يندرج.

والمتتبع لكتاب معرفة أنواع علم الحديث لابن الصلاح، يلحظ أنه عرف أنواعا من علوم الحديث بالمثال، والتقسيم. وأما الحد فتارة يحضر، وتارة يغيب، وذلك بحسب الحاجة كما تقدم، فإذا استشعر وضوح النوع انتقل إلى التقسيم والمثال، والغالب على صنيعه أنه لا يفارق التقسيم والمثال، فما من نوع قسمه إلى أتبعه بالأمثلة الموضحة له[٥٩].

وهكذا نجد التعريف بالتقسيم من المسالك المهمة التي اعتمدها المحدثون في صوغ التعاريف وبنائها، وفي توضيح ما يلتبس منها، ورفع ما أجمل وأبهم منها، ومن خلال الأمثلة اتضح لنا أن التقسيم لم يعتمده المحدثون باعتباره نوعا من أنواع التعاريف فقط، بل مسلكا من المسالك التربوية في تقريب العلم وتيسير تصوره على الطالب، فالبعد التربوي لا يمكن استبعاده بحال من الأحوال؛ لأن صنيعهم في ذلك يشهد لصحته.

قال عبد الرحمن حبنكة الميداني: "من الوسائل النافعة جدا أو الضرورية في كثير من الأحيان في مجال اكتساب المعارف الحسية أو الاستنباطية؛ النظرية أو العملية، عمليات التقسيم والجمع؛

---

(٥٦)– النكت على ابن الصلاح، ابن حجر، ج١، ص ٣٩٣.
(٥٧)– نفسه، ج٢، ص ٢٤٠.
(٥٨)– علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٧٨.
(٥٩)– ينظر: علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٧٣-٧٤-٨٠.

أي تقسيم الكلي إلى جزئياته وإلى أصنافه، وجمع الجزئيات المتفرقة في كلياتها، ففي التقسيم لكليات الأشياء تيسير لدراسة كل قسم دراسة مستوعبة، او أكثر إحاطة بالصفات والخصائص"(٦٠).

المبحث الخامس: التعريف بالمرادف.

التعريف بالمرادف هو: "تعريف اللفظ بلفظ آخر مرادف له معلوم عند المخاطب"(٦١).

والتعريف بالمرادف جنح إليه المحدثون لبيان مصطلحين دلالتهما واحدة، كما في تعريفهم للفرد بأنه الغريب، حيث جعلوهما بمعنى واحد. قال ابن الصلاح: "الحديث الذي يتفرد به بعض الرواة يوصف بالغريب"(٦٢). وقد جاء التصريح بالترادف بينهما عند ابن حجر، فقال: "الغريب والفرد مترادفان لغة واصطلاحا"(٦٣).

ومن أمثلة التعريف بهذا النوع، ما أورده الذهبي من الترادف بين الحديث، والنبأ، والخبر. قال: "فالحديث، والخبر، والنبأ مترادفات"(٦٤). ومن أمثلة ما أوردوه تحت هذا النوع، مرادفتهم بين السند والإسناد، وجعلهما بمعنى واحد. قال المناوي: "لا يشك محدث أن السند والإسناد مترادفان، ومعناهما طريق المتن"(٦٥).

ومن الأمثلة التي تكشف اعتماد المحدثين هذا المسلك في التعريف، جعلهم المتصل والموصول بمعنى واحد. قال البقاعي يشرح بيتا من أبيات ألفية العراقي: "قوله: متصلا موصولا مراده: وموصولا؛ يعني: أنهما اسمان لشيء واحد مترادفان؛ لكن النظم ضاق عن إثبات واو العطف"(٦٦).

---

(٦٠)- ضوابط المعرفة، الميداني، ص ١٣٨.

(٦١)- نفسه، ص ٦٦.

(٦٢)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٢٧٠.

(٦٣)- نزهة النظر في توضيح نخبة الفكر، أحمد بن حجر (توفي ٨٥٢هـ/١٤٤٩م)، تحقيق: محمد مرابي، دمشق: دار ابن كثير، ٢٠١٧م، (ط٣)، ص ١٠٧.

(٦٤)- الموقظة في علم مصطلح الحديث، شمس الدين الذهبي (توفي ٧٤٨ه/١٣٤٨م)، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، حلب: مكتبة المطبوعات الإسلامية، 1412هـ، (ط٢)، ص ٥٦.

(٦٥)- اليواقيت والدرر في شرح نخبة الفكر، عبدالرؤوف المناوي (توفي ١٠٣١ه/١٦٢٢م)، تحقيق: المرتضي الزين أحمد، الرياض: مكتبة الرشد، ١٩٩٩م، (ط١)، ج١، ص ٢٣٥.

(٦٦)- النكت الوفية بما في شرح الألفية، برهان الدين البقاعي (توفي ٨٨٥ه/١٤٨٠م)، تحقيق: ماهر الفحل، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٧م، (ط١)، ج١، ص ٣٢٤.

إذا يتضح من خلال هذه الأمثلة أن المحدثين قد سلكوا التعريف بالمرادف، لبيان مصطلحين دلالتهما واحدة، وأن القصد من كل ذلك حصول الفهم والإفهام.

المبحث السادس: التعريف بالضد.

والمراد به تعريف مصطلح بضد مصطلح سبق بيانه؛ إذ يستغنون بالسابق تعريفه عن اللاحق منه، وهذا النوع يأتي في المرتبة الأخيرة؛ لأن اعتمادهم عليه قليل، ولا يعمدون إليه إلا بشرط الوضوح والتصور، إذ لو استشعروا أن إحالته على تعريف سابق له لا يكفي في تصوره وتمييزه عن غيره، لاعتمدوا مسلكا من المسالك السابقة في تعريفه، والكشف عن ماهيته.

ومن الأمثلة التي يصلح الاحتجاج بها لهذا النوع، ما ذكره ابن الصلاح بقوله: "كل حديث لم تجتمع فيه صفات الحديث الصحيح ولا صفات الحديث الحسن المذكورات فيما تقدم فهو حديث ضعيف"[٦٧].

فالملاحظ هنا أنه لم يعرف الضعيف بحده، ولا مثاله، ولا بتقسيم، بل عرفه بضده، الذي هو الحسن والصحيح، فيكون تعريف الضعيف: ما لم تجتمع فيه شروط الصحيح أو الحسن.

والذي اضطره إلى هذا هو تعدد الضعيف، فلو عرفه مثلا بقوله: ما سقط من إسناد راو، لم يدخل في الضعيف مقلوب المتن، أو زيادة الثقة من الضعيف، أو الإدراج.. فكل هذه الأنواع تندرج ضمن الضعيف، فلو أنه عرفه بما سبق لما دخلت هذه الأنواع؛ فلذلك أراد بتعريفه بضد الصحيح والحسن دخول كل قادح تعلق بالسند أو المتن مما يتنافى معهما الصحيح والحسن، والدليل على ذلك أنه عقب على قول ابن حبان في جعله الضعيف خمسين قسما، قال: "وما ذكرته ضابط جامع لجميع ذلك"[٦٨].

ومن أمثلته ما ساقه ابن رجب في نوع الغريب: "وأما الحديث الغريب؛ فهو ضد المشهور"[٦٩].

ومن شواهده أيضا ما أورده ابن حجر عند تقسيمه للفرد النسبي، حيث قال في النوع الثالث: "وهو عكس الذي قبله، فهو قليل جدا، وصورته: أن ينفرد شخص عن جماعة بحديث تفردوا به"[٧٠].

(٦٧)- علوم الحديث، ابن الصلاح، ص ٤١.

(٦٨)- نفسه، ص ٤١.

(٦٩)- شرح علل الترمذي، أبو الفرج ابن رجب (توفي ٧٩٥هـ/١٣٩٥م)،تحقيق: همام سعيد، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠١٥م، (ط٧)، ج٢، ص ٦٢١.

وقال الحاكم في المعضل من الروايات: "ذكر إمام الحديث علي بن عبد الله المديني فمن بعده من أئمتنا أن: "المعضل من الروايات أن يكون بين المرسِل إلى رسول الله ﷺ أكثر من رجل، وأنه غير المرسل، فإن المراسيل للتابعين دون غيرهم"(٧١).

المبحث السابع: الأبعاد التربوية لبحث خاصية التعاريف الحديثية.

أولا: تدريس علوم الحديث ينبغي أن يراعي الفئة المستهدفة، وأن يحترم الخصائص العقلية للطلبة، وذلك من خلال سلوك منهج تربوي يفضي بهم إلى الفهم والاستيعاب، ولا يكون ذلك إلا بقفو أثر المحدثين الذين سهلوا التعاريف الحديثية، ونوعوها بحسب ما يستدعيه المقام، فتارة بالتمثيل، وأخرى بالتقسيم، وأخرى بالرسم، وأضف إلى ذلك أن هذا التنويع يراعي الخصائص النفسية للمتعلم؛ لأنه مرتبط بالنقل التدريسي للمادة؛ فالعقول في الإدراك متفاوتة، فمنهم من يستوعب بالمثال، ومنهم من يتصور بالتقسيم، ومنهم ومن يفهم بالحد التقريبي مباشرة، وهذه البارقة أشار إليها الشاطبي بقوله: "فإن الإدراكات ليست على فن واحد، ولا هي جارية على التساوي في كل مطلب إلا في الضروريات وما قاربها"(٧٢).

ثانيا: تنوع التعاريف الحديثية، يستلزم تنويع طرق التدريس، وهذا أمر في غاية الأهمية، والقصد هنا متجه إلى تنويع أساليب التدريس بتنوع التعاريف، وقد مر معنا في نوع التعريف بالمثال صنيع الحاكم، الذي يبدأ بمثال أو مثالين، ثم يختمه بتعريف.

ثالثا: إذا عرفنا أن قصد المحدثين من تنويع التعاريف الحديثية، تقريب العلم إلى ذهن الطلبة، وأنهم صدفوا عن الحدود المنطقية الموغلة في التعقيد، فهذا ملمح تربوي نافع جدا في تدريس علوم الحديث، وهو أن لا يخوض بالطالب غمرة التشقيقات النائية عن وظائف علم الحديث، وأن يتجنب الدخول في تفاصيل لا تخدم المقاصد العالمة والتعليمية في شيء، وإنما قصد بها الإيغال المفضي إلى تشويش ذهن الطالب، وذلك أن تدريس علم الحديث مستند إلى المدخل التصوري، ولا شك أن الدخول بالطالب في تفاصيل خارجة عن طبيعة العلم وخصائصه، يناقض التصور والتقريب

---

(٧٠)- النكت على ابن الصلاح، ابن حجر، ج٢، ص ٢٣٧.

(٧١)- معرفة علوم الحديث، الحاكم، ص٢٠٦، وينظر أيضا: ص ٥٨-٢٠٢-٣٢٧-٦٠٩.

(٧٢)- الموافقات، الشاطبي،ج٢، ص ١٠٣.

المقصودين من التدريس، فبذل الجهد، واستفرغ الوسع في شرح وبيان ما هو من صلب العلم، هو "الأصل والمعتمد، والذي عليه مدار الطلب، وإليه تنتهي مقاصد الراسخين"(٧٣).

قائمة المصادر والمراجع:

١. أشرف بن عبد القادر المرادي، أبو عمرو ابن الصلاح (ت٦٤٣هـ) ومنهجه في كتابه معرفة أنواع علم الحديث تأليفا وتدريسا، ط١، تازة: مركز مداد للأبحاث والدراسات، ٢٠٢٤م.
٢. أبو الحسن علي بن محمد (توفي ٤٩٧هـ/١٠٥٨م)، تحقيق: محمد المنيع،أدب الدنيا والدين، الماوردي، ط١، الرياض: دار الإفهام، ٢٠١٨م.
٣. ابن دقيق العيد، تقي الدين أبو الفتح محمد (توفي ٧٠٢هـ/١٣٠٢م)، تحقيق: قحطان الدوري، الاقتراح في بيان الاصطلاح، ط١، عمان: دار العلوم، ٢٠٠٦م.
٤. الحيمر أحمد، البحث المصطلحي في علم الحديث عند المتأخرين، دراسة تمهيدية لتجديد أبنية علم الحديث النبوي، ط١، القاهرة: دار السلام، ٢٠١٩م.
٥. الجويني، عبد الملك بن عبد الله (توفي ٤٧٨هـ/١٠٨٥م)، تحقيق: صلاح بن عويضة، البرهان في أصول الفقه، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م.
٦. حمادة فاروق، تأملات في المصطلح الحديثي نشأة ومصادرا، ندوة الدراسات المصطلحية والعلوم الإسلامية، الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، ١٩٩٣م.
٧. السريري، أبو الطيب مولود، تجديد أصول الفقه، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.
٨. ابن رجب، أبو الفرج زين الدين عبد الرحمن بن أحمد (توفي ٧٩٥هـ/١٣٩٥م)، تحقيق: همام سعيد، شرح علل الترمذي، الرياض، ط١، مكتبة الرشد، ٢٠١٥م.
٩. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة (توفي ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، ط١٤، دمشق: دار القلم، 2015م.
١٠. الجابري، إدريس نغش، العلوم الإسلامية: ومدخل الابستمولوجيا وتاريخ العلوم، مجلة الدليل، المغرب: الرابطة المحمدية للعلماء، مركز ابن البناء المراكشي، المجلد ١، العدد ١، يونيو 2013م.

(٧٣)- نفسه، ج٢، ص ١٠٣.

١١. أبو عمرو الشهرزوري (توفي ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، ط٢٢، تحقيق: نور الدين عتر، علوم الحديث، ابن الصلاح، دمشق: دار الفكر، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠١٧م.

١٢. ، ابن الصلاح، أبو عمرو عثمان (توفي ٦٤٣ه/١٢٤٥م)، تحقيق: عبد المعطي قلعجي،فتاوى ومسائل ابن الصلاح ط١، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٦م.

١٣. شمس الدين أبو الخير محمد بن عبد الرحمن (توفي٩٠٢ه/١٤٩٦م)، تحقيق: عبد الكريم الخضير ومحمد آل فهيد،فتح المغيث بشرح ألفية الحديث، السخاوي، ط٤، الرياض: مكتبة المنهاج، ٢٠١٦م.

١٤. الجويني، أبو المعالي عبدالملك (توفي ٤٧٨ه/١٠٨٥م)، تحقيق: أحمد السايح، الكافية في الجدل، ط٢، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠١٥م.

١٥. الزمخشري، أبو القاسم محمود (توفي ٥٣٨ه/١١٤٣م)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط٣، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٧ه.

١٦. الزبيدي، محمد مرتضى بن محمد (توفي 1205هـ/1790م)، تحقيق: عبد القادر عطا، لقط اللآلئ المتناثرة في الأحاديث المتواترة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م.

١٧. ، ابن تيمية، أبو العباس أحمد بن عبدالحليم (توفي ٧٢٨هـ/١٣٢٨م)، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم (توفي ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م)،مجموعة الفتاوى، أشرف على الطباعة المكتب التعليمي السعودي المغربي، الرباط: مكتبة المعارف.

١٨. أبو حامد محمد بن محمد الطوسي (توفي٥٠٥هـ/١١١١م)،محك النظر، الغزالي، ط١، جدة: دار المنهاج، 2016م.

١٩. محمد بن عبد الله الأطرش، المسالك التربوية والمعرفية وأثرها في تحصيل الملكة الحديثية، ط١، المغرب: مركز مداد للأبحاث والدراسات، ٢٠٢٤م.

٢٠. الأنصاري، فريد بن الحسن (توفي ١٤٣٠ه/٢٠٠٩م)، المصطلح الأصولي عند الشاطبي، ط١، القاهرة: دار السلام، ٢٠١٠م.

٢١. الحاكم، أبو عبد الله النيسابوري (توفي ٤٠٥ه/١٠١٤م)، ط٢، تحقيق: أحمد السلوم، معرفة علوم الحديث وكمية أجناسه، الرياض: مكتبة المعارف، 2010م.

٢٢. ، الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الطوسي (توفي ٥٠٥هـ/١١١١م)، تحقيق: سليمان دنيا،معيار العلم في فن المنطق مصر: دار المعارف، ١٩٦١م.

٢٣. الرازي، فخر الين محمد بن عمر (توفي ٦٠٦هـ/١٢٠٩م)، مفاتيح الغيب، ط٣، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠هـ.

٢٤. النشار، علي سامي (توفي ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م)، مناهج البحث عند مفكري الإسلام، ط١، القاهرة: دار السلام، ٢٠٠٨م.

٢٥. العوني، الشريف حاتم بن عارف، المنهج المقترح في فهم المصطلح، ط١، الرياض: دار الهجرة، ١٩٩٦م.

٢٦. الشتري، مشاري بن سعد، الموازنة بين المختصرات الأصولية، ط١، مركز تكوين للدراسات والأبحاث، 2018م.

٢٧. أبو إسحاق إبراهيم بن موسى (توفي ٧٩٠هـ/١٣٨٨م)، الموافقات، الشاطبي، ط١، فاس: منشورات البشير بن عطية، 2017م.

٢٨. ، الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (توفي ٧٤٨هـ/١٣٤٨م)، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، الموقظة في علم مصطلح الحديث ط٢، حلب: مكتبة المطبوعات الإسلامية، 1412هـ.

٢٩. ، ابن حجر، أبو الفضل أحمد بن علي (توفي٨٥٢هـ/١٤٤٩م)، تحقيق: محمد مرابي، نزهة النظر في توضيح نخبة الفكر ط٣، دمشق، دار ابن كثير، ٢٠١٧م.

٣٠. ، العريفي، سعود عبدالعزيز محمد، النقد التيمي للمنطق دراسة وتقريب ط٢، مركز تكوين للدراسات والابحاث، ٢٠٢٠م.

٣١. البقاعي، برهان الدين إبراهيم بن عمر (توفي ٨٨٥هـ/١٤٨٠م)، تحقيق: ماهر الفحل، النكت الوفية بما في شرح الألفية، الرياض، ط١، مكتبة الرشد، ٢٠٠٧م.

٣٢. ابن حجر، أبو الفضل أحمد بن علي (توفي ٨٥٢هـ/١٤٤٩م)، تحقيق: ربيع المدخلي، النكت على كتاب ابن الصلاح، ط٤، الرياض: دار الراية، ١٤١٧هـ.

٣٣. المناوي، زين الدين محمد عبد الرؤوف (توفي ١٠٣١هـ/١٦٢٢م)، تحقيق: المرتضي الزين أحمد، اليواقيت والدرر في شرح نخبة الفكر، ط١، الرياض: مكتبة الرشد، ١٩٩٩م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

أسلوب النّداء في ديوان ألحان الذكريات للدكتور عائد الحريزي

م. د إيمان كريم جبّار *
الباحثة نبأ حسين علي **

الملخص:

يحاول هذا البحث استنطاق النص الشّعري واستكشاف بنياته الداخلية والوقوف على عناصر الإبداع فيه لاستخراج معانيه الكلية عبر أسلوبٍ من أروع أساليب اللغة العربية وهو أسلوب النّداء، ويحاول البحث لتحقيق الغرض المشار إليه أن يَلِجَ إلى نص الشاعر من زوايا عدّة نُقاربه فيها من حيث البناء اللغوي، فنعرضُ أدوات النّداء في قصائد تراكيبها يسيرة، سهلة الفهم، بعيدة عن الرتابة والمَلل، معبّرة عن المعنى بأدق صورة وأبهاها، فالشاعرُ امتلك ناصية اللغة وحاز كفاءة الإبداع فأمكنهُ ذلك من إيصال المعنى سلسًا منسابًا ينبو عن كل غريب، وصفوة القول إنّ شعره يقتحم القلب بيُسرٍ لِيهزّ العواطف هزًا ويجعل من المتلقي يتعاطف مع الموقف بكلّ انسيابية.

الكلمات المفتاحيّة: الأسلوب، النداء، ديوان، ألحان، الذكريات، الدكتور عائد.

المُقدّمة:

الحمدُ لله الذي جعلَ العربيةَ أفضلَ لِسان وأنزلَ كتابَهُ المُحكم في أساليبها الحِسان والصلاة والسلام على سيدنا محمدٍ وآله الطيبين الطاهرين، وبعدُ:

فلا تكاد تخلو كتب النحو من الحديث عن أسلوب النّداء، وهو حديث يعدّد أدوات النداء ومعانيها ومواضع المنادى الإعرابية إلى آخر الكلام الذي بات يعرفه جلّ المهتمين بتدريس النحو العربي، أما عن الأسباب الذي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو رغبتنا في دراسة ديوان ألحان الذكريات ومعرفة أساليبه، فهو موضوع يجدر بنا دراسته، لأنه يتناول دراسة أسلوب مهم من أساليب العربية في شعر شاعر تميّز شعره بالمدح، الرثاء، وهذه الأغراض تتطلب نوعًا من الأساليب الإنشائية ألا و هو : النداء لذلك وجدنا الديوان أهلاً لهذه الدراسة المتمثلة في " أسلوب النداء في ديوان ألحان الذكريات" و توضيح دلالته .

---

* مدرس دكتور، جامعة الكوفة/كلية التربية للبنات، العراق.
** باحثة، جامعة الكوفة/كلية التربية للبنات، العراق.

أمّا خطة البحث فكانت على مبحثين، مسبوقة بتمهيد، و متبوعة بخاتمة لأهم النتائج، وفيما يأتي تفصيل الخطة.

التمهيد: قدّمنا فيه نبذة يسيرة عن حياة الشاعر بشكل موجز.

المبحث الأول: تناولنا فيه أسلوب النداء دراسة نظرية تحدثنا فيها عن النداء (تعريفه، أدواته، أقسامه) .

المبحث الثاني: قمنا بدراسة الجانب التطبيقي الذي جاء بعنوان : أسلوب النداء في ديوان ألحان الذكريات للدكتور عائد الحريزي، وقد ضمّت تلك المباحث مهادًا نظريًا يسيرًا لكلّ نوع من أنواع النداء قبل التطرّق إلى التطبيق .

التمهيد:

نبذة موجزة عن حياة الشاعر الدكتور عائد الحريزي

هو من عشيرة الحريزات ولد في قرية (المحوطة) قضاء المشخاب / محافظة النجف ، عام ١٩٤٢م، درس في ابتدائية سوق الشعلان . ودرس في متوسطة العزة في المشخاب، درس في ثانوية الديوانية وتخرج فيها ١٩٥٨ / ١٩٥٩م، درس اللغة العربية في كلية التربية جامعة بغداد، وتخرج ١٩٦٣ / ١٩٦٤ م بدرجة شرف .[١]

عيّن مدرساً في ثانوية العزة في المشخاب . قُبل في الماجستير (دائرة اللغة العربية) عام ١٩٦٥ م، وحصل على الماجستير عام ١٩٦٨ م في موضوع (الحذف والتقدير في الدراسة النحوية).

درَّس في معهد إعداد المعلمين في الحلة، و ثانوية الإسكندرية ونقل إلى بغداد و درِس في اعدادية الكاظمية .

حصل على إجازة دراسية عام ١٩٧٤ م ، و ذهب إلى جمهورية مصر العربية ، وقُبلَ في قسم اللغة العربية / كلية دار العلوم جامعة القاهرة، و حصل على الدكتوراه بدرجة الشرف الأولى عام ١٩٧٦ م ، بموضوع (فلسفة المنصوبات في النحو العربي) [٢].

أرسل إلى الجزائر عام ١٩٧٦ م ، للتدريس في معهد (بوزريعة) في العاصمة الجزائرية وعاد عام ١٩٧٨. نقلت خدماته إلى كلية التربية (ابن رشد) / جامعة بغداد عام ١٩٧٨ م .[٣]

[١] ديوان ألحان الذكريات : عائد كريم علوان الحريزي ، النجف، مطبعة دار السلام، ٢٠٢١ م: ٣٦٢ .
[٢] ديوان الحان الذكريات: ٣٣١.
[٣] ديوان ألحان الذكريات : ٣٣٢.

نقل مع (٢٠٠) أستاذ خارج الجامعة ، سنة ١٩٨٤ م ، ونسب إلى وزارة العمل والشؤون الاجتماعية ، و بقي خبيراً لغوياً فيها حتى سنة ١٩٨٧ م . عاد إلى كلية التربية ابن رشد عام ١٩٨٧م ، وبقي فيها حتى سنة ١٩٩٦ م . حصل على لقب أستاذ مساعد عام ١٩٨٧ م . حصل على لقب أستاذ عام ١٩٩٥ أحيل إلى التقاعد ١٩٩٦م . ذهب إلى ليبيا و درَّس في كلية الآداب / جامعة السابع من أبريل / في مدينة الزاوية ثم كلية التربية فيها عاد سنة ٢٠٠٥ .[٤] عاد إلى بغداد في عام ٢٠٠٦م و ألغى تقاعده و درَّس في كلية الآداب، جامعة المستنصرية حتى سنة ٢٠٠٧ م نُقل إلى كلية الآداب / جامعة الكوفة عام ٢٠٠٧ م ، وأحيل إلى التقاعد مرة ثانية سنة ٢٠١٣ م درَّس في جامعة الكفيل في قسمي الشريعة و الأعلام منذ عام ٢٠١٣ م ولغاية٢٠٢٢ م.

له مؤلفات عدة في النحو، و اللُّغة، و الإعلام ، و في الدراسات القرآنية ، و أشرف على طلاب كثر في الماجستير والدكتوراه وناقش العديد من الرسائل العلمية ، واشترك في كثير من الترقيات .[٥]

المبحث الأول

الدراسة النظرية

المطلب الأول: النّداء (تعريفه، أدواته، أقسامه)

النِّداء أسلوبٌ من أساليب اللُّغة العربيَّة وهو في المعجمات العربيَّة من نَدَى الصَّوْت[٦] فالنِداءُ: الصوت، وقد يضم مثل الدُعاءُ والرُغاءُ. وناداهُ مُناداةً ونداء، أي صاح به، وتنادوا، أي نادى بعضُهم بعضاً. وتَنَادَوْا[٧] . فهو مصدر نَادَى وَقد يضمّ بجعله من قبيل الْأَصْوَات كالصراخ والبكاء. وَاصْطِلَاحا طلب الإقبال بِحرف نَائِب مناب أَدْعُو لفظا أَو تَقْدِيرا[٨].

أمّا النداء في كتب النَّحو فهو كما يقول سيبويه: " كل اسم مضاف فيه فهو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهارُه. والمفرد رفعٌ وهو في موضع اسمٍ منصوب. وزعم الخليل رحمه الله أنهم نصبوا المضافَ

---

[٤] ديوان ألحان الذكريات : ٣٣٢..

[٥] ديوان الحان الذكريات: ٣٣٣.

[٦] ينظر: كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (المتوفى: ١٧٠هـ)،تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال:٨/٧٧.

[٧] ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: ٣٩٣هـ)،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م،٦/٢٥٠٥.

[٨] ينظر: جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، القاضي عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري (المتوفى: ق ١٢هـ)،عرّب عباراته الفارسية: حسن هاني ، دار الكتب العلمية - لبنان / بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م،٣/٢٧٤.

نحو يا عبدَ الله ويا أخانا، والنكرة حين قالوا: يا رجلا صالحا، حين طال الكلام، كما نصبوا: هو قبلَك وهو بعدَك. ورفعوا المفردَ كما رفعوا قبلُ وبعدُ وموضعهما واحد، وذلك قولك: يا زيدُ ويا عمرو. وتركوا التنوين في المفرد كما تركوه في قبلُ[٩].

ثانيًا:أدوات النِّداء

للنداء أدوات، منها ما يكون للقريب ومنها ما يُستعمل لنداء البعيد وفي ذلك يقول المبرّد : "وَهَذِه الْحُرُوف فَاشِيَة فِي النداء فَإِذا كَانَ صَاحبهَا قَرِيبا مِنْك أَو بَعيدا ناديته بـ (يَا) تَقول يَا زيد وَيَا أَبَا فلَان وَأما أيا وهيا فَلَا يكونَان إِلَّا للنائم والمستثقل والمتراخي عَنْك لِأَنَّهُمَا لمد الصَّوْت وَاعْلَم أَن للنداء اسماً يخص بهَا فَمِنْهَا قَوْلهم يَا هَنَاه أقبل وَلَا يكون ذَلِك فِي غير النداء لِأَنَّهُ كِنَايَة للنداء[١٠]".

وعليه، فالحروف الَّتِي يُنَادى بهَا خَمْسَة وَهِي: (يَا، وأيا، وهيا، وَأي، وَالْألف) .فَأَما الْألف فَلَا تسْتَعْمل إِلَّا للقريب مِنْك، كَقَوْلِك: أَزيد أقبل، فَإِن كَانَ بَعيدا اسْتعْملت لَهُ (يَا) وَسَائِر الْحُرُوف، وَإِنَّمَا وَجب ذَلِك "لِأَن الْبعيد مِنْك يحْتَاج إِلَى مد الصَّوْت، وَسَائِر الْحُرُوف – سوى الْألف – فِيهَا حرف مد يمكنك مد الصَّوْت بِهِ، فَلهَذَا وَجب اسْتِعْمَالهَا للبعيد، وَأما الْقَرِيب مِنْك فَلَا يحْتَاج إِلَى مد الصَّوْت، فاختيرت لَهُ الْهمزَة لِأَنَّهُ لَا مد فِيهَا، وَهِي همزَة الِاسْتِفْهَام، وَإِنَّمَا كَانَت الْهمزَة أولى، لِكَثْرَة زيادتها أَولا، وَأما (يَا) فقد تسْتَعْمل للقريب والبعيد، وَإِنَّمَا جَازَ ذَلِك فِيهَا خَاصَّة لِكَثْرَة استعمالهم للبعيد، بِحُصُول مد الصَّوْت فِيهَا، واستعمالهم (أيا، هيا) للقريب على طَرِيق التوكيد والحرص على الْبَيَان"[١١].

وَ قد تحذف حُرُوف النداء لقُرب الْمُنَادى، مثل: زيد أقبل، وَغُلَام عَمْرو تعَال. [١٢]

وقد ذكر النّحويون أنّ "هَذَا مطرد فِي جَمِيع الْأَسْمَاء إِلَّا النكرَة والمبهم فَإِنَّهُ لَا يجوز إِسْقَاط حرف النداء مِنْهُمَا، لِأَن الْمُبْهم هُوَ من نعت (أَي)، لِأَنَّك تَقول: يَا هَذَا أقبل، الأَصْل فِيهِ: أَي هَذَا فَيصير (هَذَا) نعتا لـ (أَي) كالألف وَاللَّام، فَلَو قلت: هَذَا أقبل، لأجحفت بِالِاسْمِ، إِذا حذفت الْمَوْصُوف وحذفت النداء، لَا يجوز أَن تَقول: رجل أقبل، مِمَّا يكون نعتا لـ (أَي)، وَالْأَصْل: يَا أَيهَا الرجل، فَلَو أسقطت (يَا) مِنْهُ، لَكُنْت قد

[٩] الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: ١٨٠هـ).تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ,الطبعة: الثالثة، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨ م,١٠٣/٢.

[١٠] المقتضب، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد (المتوفى: ٢٨٥هـ) .تحقيق، محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب. — بيروت.٢٣٥/٤.

[١١] علل النحو، محمد بن عبد الله بن العباس، أبو الحسن، ابن الوراق (المتوفى: ٣٨١هـ.تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد – الرياض / السعودية.
الطبعة: الأولى، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩م، ٣٤٧.

[١٢] المصدر نفسه والصفحة نفسها .

أجحفت بِهِ، لحذف الْمَوْصُوف وحرف النداء، وَقد كثر حذف حرف النداء فِي الْقُرْآن كَقَوْلِه تَعَالَى: {يُوسُف أعرض عَن هَذَا} (يوسف/٢٩)، و {رَبنَا لَا تزغ قُلُوبنَا} (آل عمران/٨)، وَيجوز أَن يكون الْحَذف كثيرا فِي الْقُرْآن، لِأَن الله تَعَالَى قريب مِمَّن يَدعُوهُ، فَلهَذَا حذف النداء[١٣].

ويحذف حرف النداء مع النكرة والمبهم ؛لأنّ الأصل فيهما النداء بـ أي نحو يا أيّهذا الرجل ويا أيّها الرجل[١٤] .

ثالثًا:النّداء بلفظ (اللَّهُمَّ)

نقولُ فِي النداء (اللَّهُمَّ اغفِر لي) وَأَصله يَا الله اغْفِر فحُذفت(يَا) من أَوله وَجُعِلت الْمِيم فِي آخِره عوضاً من يَا فِي أَوله وَلَا يجوز الْجمع بَينهمَا إِلَّا أَن يضطَر شَاعِر، كقول الراجز:

(إِنِّي إِذا مَا حدثٌ أَلمَّا ... أَقُول يَا اللهمَّ يَا اللهمَّا)[١٥].

رابعًا: أقسام الاسم المنادى

أمّا أقسام الاسم المُنادى فهي على ثلاثة أضرب: مفرد، ومضاف، وشبيه بالمضاف.

١-المنادى المُفرد:

وهو الاسم المفرد في النداء، إذ ينقسمُ الاسم المفرد على ضربين: معرفة ونكرة، فالمعرفة: هو المضموم في النداء، والمعرفة المضمومة في النداء على ضربين:

إحداهما: ما كان اسمًا علمًا قبل النداء، نحو: زيد وعمرو فهو على معرفته.

وضرب كان نكرة فتعرف بالنداء نحو: يا رجل أقبل، صار معرفة بالخطاب وأنه في معنى: يا أيّها الرجل. فهذان الضربان هما اللذان يُضَمّان في النداء تقول: يا زيد، ويا عمرو، ويا بكر، ويا جعفر، ويا رجل أقبل، ويا غلام تعال. فأما: يا زيد فزيد وما أشبهه من المعارف معارف قبل النداء، وهو في النداء معرفة كما كان.[١٦]

---

(١٣) علل النحو:٣٤٨.

(١٤) ينظر: أسرار العربية، عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي سعيد، تحقيق : د. فخر صالح قدارة، الطبعة الأولى، دار الجيل – بيروت، ١٩٩٥م،٢٠٨.

(١٥) ينظر: اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (المتوفى: ٣٩٢هـ)،تحقيق: فائز فارس ، دار الكتب الثقافية – الكويت:١١٣.

(١٦) ينظر: الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي المعروف بابن السراج (المتوفى: ٣١٦هـ)،تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت،٣٢٩/١.

٢-المُنادى المُضاف

أمّا كلّ اسم مضاف منادى، فهو منصوب على أصل النداء الذي يجب فيه، تقول: يا عبدَ الله أقبل، ويا غلامَ زيد افعل، ويا عبدَ مرة تعال، ويا رجل سوء تُبْ، المعرفة والنكرة في هذا سواء، وقال عزَّ وجل: {يَا قَوْمَنَا أَجِيبُوا دَاعِيَ اللَّهِ} (الأحقاف/٣٣). وذكر سيبويه: أنّ ذلك منصوباً على إضمار الفعل المتروك إظهاره[١٧].

٣-المُنادى الشّبيه بالمُضاف

أمّا المنادى الشبيه بالمضاف فهو ما ارتبط مع ما بعده بعمل أو عطف، وذكر النّحاة أنّه إذا نادينا اسمًا موصولًا بشيء هو كالتمام له فحكمه حكم المضاف، إذ كان يشبهه في أنه لفظ مضموم إلى لفظ هو تمام الاسم الأول ويكون معرفة ونكرة وذلك قولك:

-يا خيرًا من زيد أقبل.

-يا ضاربًا رجلًا ويا عشرون رجلًا

-يا قائمًا في الدار، وما أشبهه، جميع هذا منصوب[١٨].

وقد استعملوا صيغة النّداء في المندوب-وهو المتفجّع عليه-بـ(يا) أو (وا)، واختصّ بـ(وا).

وحكمه في الإعراب والبناء حكم المنادى، و تزاد الألف في آخره، ولا يندب إلاّ المعروف، فلا يقال: (وا رجلاه)، وامتنع (وا زيد الطّويلاه)، خلافا لبعض العلماء[١٩].

المبحث الثاني

الدراسة التطبيقية

كثيرة هي المواضيع التي جمعت بين البلاغة و النحو و كانت ذات دلالة في شعر الحريزي و من بينها النداء ، فقد شمل الديوان أحرفاً كثيرة منه و من بينها : (يا)، (الهمزة) ، (أيا) ، (وا) ، (هيا) .

---

[١٧] ينظر: الأصول في النحو:٣٤٠/١.

[١٨] ينظر: الأصول في النحو:٣٤٠/١.

[١٩] ينظر: الكافية في علم النحو، ابن الحاجب جمال الدين بن عثمان بن عمر بن أبي بكر المصري الإسنوي المالكي (توفي: ٦٤٦ هـ) تحقيق: الدكتور صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠ م.٢١/١.

أولًا : النداء بالأداة (يا):

النمط الأول: المنادى المفرد العلم

أ . قال الحريزي :

وتحيةً يا نينوى بأريجها

طِبتِ الربوعَ و طبتِ أنتِ الساكنا [٢٠]

نجد هنا بأن النداء في هذا البيت يتكون من : أداة نداء و هي (يا) و المنادى و هي (نينوى) و هي مفرد علم مكان .

استخدم الشاعر تعبيرَ في أرواحنا إشارة إلى أن التعمير يكون في النفوس و إشارة إلى ما قام به الدواعش من تهديم جامع النوري و منارته التاريخية و ختم قصيدتهُ بتحية الموصل ، و الانتصار على الدواعش .

ب–قال الحريزي :

سلاماً يا عراقُ و عِشتَ مُطْلَقَ

وقاك الله من شرِ ّ و أحمقَ [٢١]

نجد هنا بأن النداء في هذا البيت يتكون من : أداة نداء و هي (يا) و المنادى و هي (عراقُ) و هو مفرد علم .

و يدعو في هذا البيت للعراق أن يكون سالمًا معافى من الحروب والنكبات والطائفية ويرجو من الله أن يحفظه من الشر ومن الحمقى.

ت– قوله:

و حوِّلِي الأرضَ يا بغدادُ محرقةً

وقودُها الكفرُ بالأوغادِ بالعجمِ [٢٢]

يتكون النداء في هذا البيت من: أداة نداء وهي (يا)، والمنادى هنا هو (بغداد) وهو مفرد علم.

و يريد من بغداد أن تحرق الأرض تحت أقدام الغزاة الأمريكان المحتلين فذكر المحلّ وأراد الحالّ .

ويكون وقود هذه الحرب الكفار العجم الأمريكان ، والعجمي هو الأجنبي .

---

[٢٠] ديوان ألحان الذكريات : ٣٦٢.

[٢١] ديوان ألحان الذكريات : ١٨٧.

[٢٢] ديوان ألحان الذكريات : ١٨٩.

النمط الثاني: المنادى النكرة المقصودة:

❖لم ترد في الديوان .

النمط الثالث: المنادى النكرة غير المقصودة :

قال الحريزي:

فيا شوقاً أريدُ العيش حُراً

فإن العِشق قَيدٌ للفؤادِ [٢٣].

يتكون النداء في هذا البيت من: أداة النداء: (يا) و المنادى شوقاً و هو نكرة غير مقصودة؛ لأن الشاعر شخصٌ معروفٌ و قد قصدهُ بهذا الوصف، أما التنوين فهو للضرورة الشعرية فحسب، و قد قال الحريزي هذا البيت يخاطب نفسهُ يتحاور معها.

النمط الرابع: المنادى المُضاف

قال (الحريزي) :

يا منهجَ الحق يا أغلى أمانينا

أشرقتَ شمساً على أرجاء وادينا [٢٤]

أسلوب النداء هنا يتكون من أداة النداء وهي:(يا)، و المنادى (منهج) و هو مضاف.

جاءَ المنادى في هذا البيت مدحاً لرسول الله (ص)

و الشاعر كذلك شبهَ الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) بإشراق الشمس على أرجاء الوادي،

ب- **يقول الحريزي أيضاً :**

أُنشودَةَ العُمرِ في لَحني و في وَتَري

يا جمرةَ الوجد في الأحشاءِ تلتهبُ [٢٥]

أسلوب النداء هنا يتكون من أداة النداء و هي (يا)، و المنادى (جمرةَ) و هو مضاف.

---

[٢٣] ديوان ألحان الذكريات:٢٢

[٢٤] ديوان ألحان الذكريات:١١٣ .

[٢٥] ديوان ألحان الذكريات: ٨٥.

جاءَ المنادى في هذا البيت عتباً لشخصٍ غير مذكور كان بين الشاعر و بينهُ خلاف و يعبر عمّا في داخلهُ في هذهِ القصيدة الذي يكون عنوانها (كُلّها عتب) .

ت- قال الحريزي أيضاً:

يا خالقَ الكونِ ما للمزنِ ترتعدُ؟
و الجو يَصرَخُ و الأهوالُ تنتصبُ؟(٢٦)

أسلوب النداء هنا يتكون من أداة النداء و هي (يا)، و المنادى (خالق) و هو مضاف.

هنا القصيدة تدور حول حديث مُعلّم متقاعد إلى أقرانه في يوم ممطر، و في هذا البيت يخاطب خالق الكون الله (سبحانه وتعالى) بدهشة لماذا السحاب يرتعد، إذ إنّه أسبغ صفات الكائن الحي على الطبيعة فبيّنها وكأنها تصرخ بالبُكاء، وترتعدُ وترتجف كالإنسان .

ث- وأيضاً يقول الشاعر:

بكَ يا رسولَ الله قامت سمحةٌ
و الحُكمُ لا ضرٌ و لا إضرارُ (٢٧)

أسلوب النداء هنا يتكون من أداة النداء و هي (يا)، و المنادى (رسول) و هو مضاف.

و في هذا البيت يخاطب الرسول ويقول له: أقمت شريعة سهلة صحيحة تدعو إلى ألّا يضر الإنسان بالآخرين ولا يضر الآخرين به إنها شريعة سلام وأمان، و البيت ترجمان لقوله عليهِ الصلاة والسلام:(المسلم من سلم النّاس من لسانه ويده). (٢٨)

ج- و أيضاً يقول الشاعر:

يا حُلوةَ الثغرِ يا أحلام راهبة
أنت المزاميرُ للألحان و النغمِ (٢٩)

هذا البيت يتكون من أسلوبين للنداء (يا حلوة)، (يا أحلام) والمنادى في كلا الأسلوبين مضاف، و هذا البيت من قصيدة يمدح بها فتاة مجهولة بعنوان قصيدة (أنت الأميرة) .

---

(٢٦) ديوان ألحان الذكريات : ١٥٩.
(٢٧) ديوان ألحان الذكريات : ٩٣.
(٢٨) تحفة الأشراف بمعرفة الاطراف، جمال الدين المزي ، ٣٢٤/٢.
(٢٩) ديوان ألحان الذكريات: ٢٧٩.

ح- **قال الحريزي:**

إنّي أُحييكِ يا هذي فحييني
يا دجلةَ الخير يا أمّ البساتينِ [٣٠]

أسلوب النداء هنا يتكون من أداة النداء وهي: (يا)، والمنادى: (دجلة) وهو منادى مضاف.
يخاطب الشاعر في هذا البيت نهر دجلة و يُحيّيها بالسلام و يريد منها رد التحية، كذلك يذكر ما يميزّها من بساتين ، والقارئ سيشعر بتضمين القصيدة من شعر الجواهري وهي قريبة من قصيدته (يا دجلة الخير) .

النمط الخامس: المنادى الشبيه بالمضاف

أ- قال الحريزي:

يا رافعاً رايةَ الإسلام عاليةً
زِنتَ الحياةَ بآلافِ النواميسِ [٣١]

النداء جاء في : يا رافعاً، و أداة النداء هنا تتمثل في (يا)، و قد جاء المنادى شبيهاً بالمضاف.
تضمنت هذه القصيدة شكوى إلى الرسول محمد (صلّى الله عليه وآله وسلّم) [٣٢]، و في هذا البيت المذكور مدحٌ للرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلّم) و وصف الحياة بعد مجيء الدين الإسلامي على يد محمد (صلّى الله عليه وآله وسلّم) و كم الرسول أعلى شأن الإسلام عبر النواميس و هي القوانين و الشرائع.

ثانيًا: النداء بالهمزة (أ) :

و من أمثلته:

قال الحريزي:

أَسَائلُ الريحَ هل جاءتْ رسائِلهُم

[٣٠] ديوان ألحان الذكريات. : ٣٠٥

[٣١] ديوان ألحان الذكريات:٩٦.

[٣٢] ديوان ألحان الذكريات : ٩٦.

وَ هَل يَهب عبيرٌ صوبَ عمانِ[٣٣]

كان البيت مقتطفاً من قصيدة قالها الشاعر الحريزي يتذكر فيها أيام الوصال موظفاً أسلوباً فنيّاً و هو أسلوب (التكرار) و كرر (هل) أكثر من مرة و جمعها أيضاً، و لكونه أستاذاً في النحو أباح لنفسه هذا الجمع، فأتت أداة النداء الهمزة المستعملة لنداء القريب و المنادى في هذا البيت اسم فاعل من الفعل الثلاثي (سألَ)، أما أداة النداء فهي الهمزة.

ثالثاً: النداء بالأداة (هيا) :

لم ترد في الديوان .

رابعاً:النداء بالأداة (أيا):

أ. المنادى المفرد العلم:

قال الحريزي:

أيا طلابَ علمٍ فانهلوا
من الدكتورِ ذا خيرِ العوائدِ[٣٤]

تكوّن هذا النداء من الأداة (أيا)، و هي تستعمل لنداء البعيد، أما المنادى فهو: طلاب، لأن القصيدة جاءت موجهة إلى الطلاب للاستفادة من عِلم الدكتور عائد كريم علوان الحريزي، يخاطب الطلاب و يقول: أيا طلاب علمٍ فانهلوا.

خامساً _ النداء بالأداة (وا):

قال الحريزي :

وا ضيعةَ العلمِ و الإخلاصِ في زمنٍ
دنيا تسير بلا هديٍّ وقاعدةٍ[٣٥]

تمثلت أداة النداء في هذا البيت في (وا) وهي للندبة مبنية على السكون. والمنادى تمثل في (ضيعة) وهو منادى مضاف.

[٣٣] ديوان ألحان الذكريات:٦٨.
[٣٤] ديوان ألحان الذكريات: ١١.
[٣٥] ديوان ألحان الذكريات: ١٧٣ .

جاءت هذه القصيدة توضيحاً لحال الدنيا بأنها كيف تسير بلا حدود و لا قاعدة و كيف ضاع العلم والإخلاصِ في هذا الزمن.

فكان الغرض هو الندبة، فهو يتحسر على حال الدنيا.

خامساً : نماذج من أداة النداء المحذوفة:

أ-قال الحريزي :

عُدْ سيدي إنّ الحياةَ ذميمةٌ
و يقودُها جَمعٌ لُصوصُ فُسّدُ (٣٦)

يتكون النداء في هذا البيت من أداة نداء محذوفة مقدرة بـ (يا) أما المنادى فهو (سيدي) .

هذا البيت من قصيدة قالها الحريزي بعنوان (لبيك يا حسين) و يشكو حال الحياة التي أصبحت صعبة بسبب قيادتها من قِبل الفاسدين و الجبناء و يشكو الحال إلى سيد العدل و رمز الفداء والبطولة.

ب- أيضا قال الشاعر :

تبقى أبا الأحرار طوداً عالياً
ليُقامَ صرحُ العدلِ في الأرجاء (٣٧)

أداة النداء في هذا البيت محذوفة تقديرها (يا)، أما المنادى فهو (أبا) وهو منادى منصوب، و البيت يتضمن روائع الحريزي و فيه يمدح ويثني على الإمام الحسين (عليه السلام).

ت-قال الحريزي:

بغدادُ هُبي بوجهِ الغزوِ و انتقمي
لمقتلِ الطفلِ و الأحبابِ بالحممِ (٣٨)

أداة النداء في هذا البيت محذوفة تقديرها (يا) أما المنادى فهو (بغداد) .

أصله (يا بغداد) عليك مقاتلة الغزاة، لأنهم قتلوا الأطفال والأحبة بالقنابل التي هي (الحُمم) .

ث-قال الشاعر أيضاً :

(٣٦) ديوان ألحان الذكريات: ١١٧.

(٣٧) ديوان ألحان الذكريات: ١١٧.

(٣٨) ديوان ألحان الذكريات: ١٨٩.

تبقى أبا الزهراءِ نوراً ساطعاً

و بشرعِكم تتقدمُ الأطوارُ[٣٩]

أداة النداء في هذا البيت محذوفة تقديرها (يا) أما المنادى فهو (أبا الزهراء) .

في هذا البيت إشارة إلى معرفة الحريزي باللغة العربية وأساليبها وأسرارها، فحذف حرف النداء يفيد التعظيم والتنزيه وقرانه في هذا البيت مع كلمة أبي الزهراء تعظيما لشأن الرسول محمد (ρ) .

ث-وقال الشاعر أيضاً :

تبقى أبا مقداد طوداً شامخًا

و منارَ عزٍ إذْ تروحُ و تغتدي[٤٠]

أداة النداء في هذا البيت محذوفة تقديرها (يا) أما المنادى فهو (أبا مقداد) .و هذه القصيدة كتبها الشاعر لزمياه الدكتور (محسن عبد الحميد) بمناسبة اقتحام داره.

الخاتِمة:

حاول هذا البحث أن يدرس أساليب النداء في ديوان الشاعر عائد كريم علوان الحريزي فأسفرت هذهِ الدراسة على جملة من النتائج التي أمكن استخلاصها على النّحو الآتي :

- احتوى الديوان على تباين شاسع في استعمال أدوات النداء، فقد وظّف الحريزي (أربعة أحرف) من حروف النداء وهي : يا ، الهمزة ، وا، أيا .
- قد بلغت الأبيات التي تحتوي على أساليب النداء، (عشرين بيتاً) خاصة بالأداة " يا" جاءت ظاهرة، و وردت محذوفة خمس مرات، و هي الغالبة في الديوان .
- المنادى المضاف في ما يزيد على ستة مواضع .
- ورود نداء العلم المفرد في (ثلاثة مواضع) من شعر الحريزي فنادى المُدن العراقية .
- وردت همزة النداء مرة واحدة من شعر الحريزي وهي نسبة ضئيلة مقارنة بالأداة "يا".

---

[٣٩] ديوان ألحان الذكريات: ٩٥.

[٤٠] ديوان ألحان الذكريات: ١٣١.

- احتوى الديوان على بيت واحد للأداة الخاصة بالندبة الا و هي" وا" و كذلك الأداة " أيا " ونسبتها ضئيلة، حيث نجد "أيا" في بيت واحد .

و لم ترد الأداة (هيا) ايضاً ولا الأداة (إي) وهي غير مستعملة في كلام العرب أيضاً.

- هذا ما يخص الأبيات التي تحتوي على أساليب النداء المذكورة منها و المحذوفة.

- و نلحظ من خلال هذه الدراسة أنّ شعر الحريزي يغلب عليه طابع المدح وكذلك العتاب، فهو يمدح ويلحّ في هذا لتحقيق أغراضه، وقد ركز على ما يخدم شعره والموقف الذي هو فيه، الدليل توظيفه للياء أكثر من كل الأدوات الأخرى.

و بعد، فهذا جهد مقل، نأملُ أن ينال استحسان القارئ وأن يكون فاتحة خير لكلّ من أراد دراسة شعر هذا الشاعر الفذّ والأستاذ القامة العلميّة الكبيرة في العراق والوطن العربي.

المصادر والمراجع:

- أسرار العربية، عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي سعيد، تحقيق : د. فخر صالح قدارة، الطبعة الأولى، دار الجيل – بيروت، ١٩٩٥م.
- الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي المعروف بابن السراج (المتوفى: ٣١٦هـ)،تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.
- جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، القاضي عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري (المتوفى: ق ١٢هـ)،عرّب عباراته الفارسية: حسن هاني ، دار الكتب العلمية - لبنان / بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- ديوان ألحان الذكريات : عائد كريم علوان الحريزي ، النجف مطبعة دار السلام، ٢٠٢١ م: ٣٦٢ .
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: ٣٩٣هـ)،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

- علل النحو، محمد بن عبد الله بن العباس، أبو الحسن، ابن الوراق (المتوفى: ٣٨١هـ، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد - الرياض / السعودية ، الطبعة: الأولى، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.
- الكافية في علم النحو، ابن الحاجب جمال الدين بن عثمان بن عمر بن أبي بكر المصري الإسنوي المالكي (توفي: ٦٤٦ هـ) تحقيق: الدكتور صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠ م.
- كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (المتوفى: ١٧٠هـ),تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: ١٨٠هـ),تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.
- اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (المتوفى: ٣٩٢هـ),تحقيق: فائز فارس ، دار الكتب الثقافية – الكويت.
- المقتضب، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد (المتوفى: ٢٨٥هـ)، تحقيق، محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب. – بيروت،(د.ت).

.... ❖❖❖❖❖ ....

المُحسّنات البديعيّة في مرثيّة (لكلّ شيء إذا ما تمَّ نقصان) لأبي البقاء الرندي

م.م فاطمة يونس الزهيري *
الباحثة نورالزهراء ليث فاضل **

الملخص:

يدورُ هذا البحث حول دراسة المُحسّنات البديعيّة في إحدى قصائد الشاعر الأندلسي أبي البقاء الرندي، وهي من أشهر قصائده الرثائية التي تناولها الباحثون والدراسون بدراستها لغويًا وعروضيًا وصرفيًا ونحويا، لذلك كان الهدف من البحث دراستها بلاغيا ولاسيما علم البديع، والذي يعدُّ من فنون البلاغة المهمة الذي يُعنى بتزيين الكلام وتزويقه، فتمّت دراسة قصيدة الرثاء (لكل شيء إذا ما تم نقصان) في ضوء المُحسّنات اللفظية منها (السجع، الجناس) والمُحسّنات المعنوية منها (التورية، الطباق)، فكانت مرثيته مجالا خصبًا لكل الدراسات ومنها دراسة المُحسّنات البديعيّة في قصيدته.

الكلمات المفتاحية: أبو البقاء الرندي، الرثاء، مرثية الرندي، المُحسّنات، البديع.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد وآله الطيبين الطاهرين.

أمّا بعد...

عندما يقوم الإنسان بعمل ما لا بد من هدف يتوخاه في النهاية، وقد كان الهدف من البحث هو إلقاء الضوء على الشاعر أبي البقاء الرندي، وعلى شعره، وعلى وجه الخصوص مرثيته الشهيرة في رثاء الأندلس (لكلِّ شيء إذا ما تمَّ نقصان)، وتحديد المُحسّنات البديعيّة الواردة فيها.

وقد قسّم البحث على مبحثين، مسبوقين بتمهيد ومقدّمة، و متبوعين بخاتمة.

تناول التمهيد كلّ ما يخصّ الشاعر، حياته بجوانبها، شعره، ومؤلفاته، حتى وفاته.

---

* أستاذة، جامعة الكوفة/ كلية التربية للبنات، العراق.
** باحثة، جامعة الكوفة/ كلية التربية للبنات، العراق.

أما المبحث الأول فدرسَ الرثاء عند العرب، ثمّ في الأندلس، ثم الشاعر، والمرثيّة التي اختص بها البحث، وكل ما يتعلق بها.

والمبحث الثاني درسنا المُحسّنات البديعيّة وما يتعلق بها من جناسٍ، و سجع، وطباق، وأسلوب الحكيم مع تطبيقات من القصيدة على كلِّ واحد الفنون المذكورة آنفًا.

ثمّ تلت المباحث خاتمة تضمنت النتائج التي توصّل إليها البحث.

التمهيد:

نبذة موجزة عن حياة الشاعر ابي البقاء الرندي

<u>أولًا: اسمه وكنيته</u>

هو صالح بن أبي الحسن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف، رندي، أبو الطيب، ابن شريف.[١]

يكنى بأبي الطيب، أبي البقاء، وأول من ذكره بكنية أبي البقاء - إضافة إلى كنيته الأخرى - هو المقري في نفح أبي الطيب.[٢]

نسبته:

ينتمي وينسب إلى قبيلة نفزة، وهي من قبائل البربر.[٣]

ينتمي إلى مدينة رندة، وكما نقل ابن معيد في (المغرب) أنها أحد معاقل الأندلس المتنعة وقواعدها المرتفعة.[٤]

مولده:

١- الذيل والتكملة، محمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي (ت ٧٠٣ هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرون، دار العرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٢ م، المجلد ٢، السفر الرابع، ص: ١٢٨، وترجم له ابن الزبير في صلة الصلة، ونقل عنه ابن الخطيب في الإحاطة، وآخرون.

٢- أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧٦م، ص: ٣٣.

٣-البربر: هم مجموعة أثنية وسكان أصليين لشمال إفريقيا وتحديداً المنطقة المغاربية، ويقطن الأمازيغ أساسًا بالمغرب، الجزائر، تونس، ليبيا، موريتانيا، شمال مالي، شمال النيجر، وجزء صغير من غرب مصر، إضافة إلى جزر الخالدات، وقد دخل البربر (الأمازيغ المغاربة) الأندلس جنبًا إلى جنب مع عرب المشرق، وكان أول طلائعهم تلك التي دخلت مع طارق بن زياد، ثمّ لحِقت أعدادا كبيرة منهم بعد الفتح.

٤-أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، ص: ٣٤.

٥- المصدر السابق ص: ٣٥ .

ولد في محرم سنة إحدى وست مئة.[٥]

ثانيا: الرّندي الشاعر

كانت الحركة الشعرية في القرن السابع الهجري استمراراً لما كان في القرن السابق عليه من النشاط، و غزارة في الإنتاج، ووفرة الشعراء، وعلو الطبقة واتسم الشعر بالنفس القوي والأفق المشرق، فهو لم ينحدر انحداراً مماثلاً لضعف الأحوال العامة في البلاد.

وكان ما يزال في الأندلس في أول القرن وبعد استقرار الأمور لابن الأحمر في غرناطة مَنْ يقدر الشعر، ويثيب عليه، ويشجع أصحابه.

وبعد أن استقرت الأمور في غرناطة وما حازوه في الأندلس في نطاقها اتخذوا لأنفسهم رسوم الملك، وأبهة السلطان واتخذوا الكتاب، والحجاب، والوزراء.[٦]

لا نجد بين أيدينا من باقي شعره ما يدل على اتصاله في مرحلة شبابه الأولى ببعض الأمراء من الموحدين، ومدّعي الخلافة، ومنتحليها أو ببعض الثوار في أرجاء الأندلس عامة أو في رندة خاصة. لكن يبرز الرندي في ظلال بني الأحمر شاعر البلاط مداحًا، وذا صلة وثيقة بالدولة الفتية وأمرائها المحبين للشعر، المتطلعين إلى القصائد التي تقال فيهم.[٧]

كان شاعرنا مكثر الشعر، غزير الإنتاج، وقد كان شعره مدونًا (مجموعًا في ديوان) أشارت إلى وجوده المصادر القديمة لكنه مفقود.[٨]

كتب الرندي في مختلف الأغراض الشعرية التقليدية من (مدح، غزل، وصف ورثاء) إضافة إلى أغراض أخرى كالحكمة، الهجاء، التوحيد والشوق إلى أبنائه.

ثالثًا: وفاته

توفي عام أربع وثمانين وست مئة، ودفن في سبتة، أسبانيا.[٩]

٦- أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، ص ٥١ .
٧- ينظر: المصدر السابق، ص ٥٢ .
٨- -المصدر السابق، ص ٥٣ - ٥٤ .
٩- المصدر السابق، ص ٣٥: .
١٠-أبو البقاء الرندي الأندلسي، https//:imamhussain.org/arabic/٢٨٢٨

أوصى الرندي أن يُكتَب على قبره هذان البيتان:

خليلي بالود الذي بيننا اجعلا إذا من قبري عرضةً للترحم
عسى مسلمٌ يدنو فيدعو برحمة فإني محتاجٌ لدعوة مسلم.[١٠]

المبحث الأول:

أولا:الرثاء لغة واصطلاحا:

الرثاء لغة:

بالرجوع إلى المعاجم اللغوية تبين لنا أن كلمة (الرثاء) مصدر للفعل الثلاثي المعتل الآخر (رثى)، ومضارعه (يرثي).

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)عن الرثاء:

((رثى فلان فلانًا، يرثيه، رثيًا، ومرثية، أي: يبكيه ويمدحه، والاسم: المرثية)).[١١]

الرثاء اصطلاحا:

يعد ابن طباطبا (ت ١٩٩هـ) من أوائل من تحدث عن الرثاء كغرض مستقل؛ حيث انتبه لعنصر العاطفة عند الراثي: ((ولحسن الشعر وقبول الفهم علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يُعَد معناه لها ... وكالراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية له)).[١٢]

ومن المحدثين يقول محمد غنيمي هلال معلقاً عليه :((وهذا الكلام غفلة تامة عن الموقف، إذ إنه على الرغم من أن الرثاء مدح لهالك، فالموقفان مختلفان في البواعث النفسية، وما يترتب عليها من تخيّر المعاني، ومن طرق الصياغة، ومن الشعور العام الذي يتجلى في طابع القصيد)) .[١٣]

١١- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣ م ، ج٢، ص: ٩٧ .

١٢-عيار الشعر، محمد بن أحمد طباطبا العلوي، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٢ م، ص: ٢٢

١٣-المواقف الأدبية، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ت ، ص: ٣٠ .

١٤-ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، ص:١١٤.

١٥-ينظر الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د.منجد مصطفى بهجت، د.ط ، د. ت، ص ١١٤ _١١٥ .

١٦- ينظر المصدر نفسه، ص: ٢٥٧ .

ثانيا:الرثاء عند الأندلسيين

لم يخرج شعراء الأندلس في مراثيهم عن "طريقة العرب" التي تدور في الغالب حول أفلاك ثلاثة هي:

التأبين : الندب والعزاء.التأبين: الثناء على الشخص حيًا أو ميتًا ثمّ اقتصر على الموتى.

النّدب: هو إظهار التوجع، والتفجع، والنواح، والبكاء على الميت، بعبارات مُشجية وألفاظ مُحزنة تصدع القلوب.

العزاء: هو الصبر على كارثة الموت، والمواساة بفقد الميت العزيز.[١٤]

وأكثر ما كان رثاء الأندلسيين في أقاربهم؛ فقد رثى ابن حميدس أباه، وزوجته، ورثى الحصري القيرواني ابنه عبد الغني، ورثى ابن وهبون أستاذه أبا الحجاج الأعلم الشنتمري.

ومن أبواب الرثاء الأخرى رثاء الشعراء الملوك والقادة، وقد اختلطت بعض أشعارهم في رثاء المدن و الممالك ،حيث رثوا المعتمد بن عباد بعد زوال ملكه.[١٥]

كما شاع في الأندلس لونٌ رثائي آخر تفرد به الأندلسي هو (رثاء المدن والممالك) حيث كان القرن الخامس الهجري أحفل عصور الأندلس بالصراع الذي أدى إلى سقوط بعض مدن الأندلس وممالكها.[١٦]

ثالثا:الرثاء عند أبي البقاء الرندي

أفرد الرندي في كتابه (الوافي) بابًا خاصًا لغرض الرثاء، وهذا الغرض عنده يقسّم على قسمين:

الأول أُسري: رثى فيه من اتصل به من المتوفين إليه، فقد رثى والده، ابنه (محمد)،زوجته، ومن اتصل بهم.

الثاني: يتعلق برثاء المدن الزائلة.

تتخذ قصيدة الرثاء عنده منهجًا متقاربًا لما هو عند العرب فهو يضمنها في العادة أمور أربعة، الأول: معان حكمية عامّة في الدنيا، والموت، والفناء، والخلود، وإن كل شيء هالك إلا الله سبحانه وتعالى .

الثاني: ذكر مآثر الميّت وصور من حياته.

الثالث: التوجع والتفجع وأثر المصاب في نفس الشاعر.

الرابع: التصبر والتعزي وما يلحق بذلك. [١٧]

رابعًا: رثاء المدن الزائلة:

خير ما يمثلها مرثية(لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان) .

وهي من القصائد العمودية، على بحر البسيط، بقافية النون، نونية الرندي هذه فاقت في الشهرة قفا نبكِ، لأمرئ القيس ولم يعهد الناس مرثية بلغت ما بلغته من إثارة الحفائظ، وإرهاق العواطف، فضلاً عن إبداع النظم وإحسان السبك، حتى فاقت مرثية الأديب (أبي جعفر بن خاتمة)[١٨] في أثناء سقوط غرناطة.[١٩]

خامسًا:تاريخ القصيدة :

تُشير الحقيقة التاريخية إلى أنّ مرثية الأندلس لم تنظم لرثاء سقوط الأندلس النهائي، كما كان الاعتقاد شائعًا لدى معظم الدوائر الأدبية والتاريخية حتى عصر المقرّي؛ وإنما نظمت رثاءً لسقوط القواعد الأندلسية الكبرى في النصف الأول من القرن السابع الهجري.[٢٠]

هذه القصيدة لم يذكرها ابن الخطيب ولم يشر إليها ولو بكلمة رغم ترجمته عن الرندي في الإحاطة، ولعلّ السبب يكمن في ولائهِ لبني نصر (بني الأحمر)، كما إن وجودها في مؤلفه إلى جانب ترجمة ابن الأحمر وآخرين من ملوك غرناطة قد يسيء إلى ذكريات مؤسس مملكة غرناطة.

١٧—أبو البقاء الرندي(شاعر رثاء الاندلس)،ص: ٧٧.

١٨- أبو البقاء الرندي (حياته وشعره)، زياد طارق لفتة، مجلة البحوث المحكمة، جامعة ديالى، كلية التربية الأساسية، ع ٧، ج ١، ٢٠١٧ م، ص ٣٤٠ .

١٩- ينظر:أندلسيات، محمد عبد الله عدنان، د ط، د.م، ١٩٨٨ م، ص: ١٣٢.

٢٠-ينظر: أندلسيات، ص ١٣٣ ـ ١٣٤ .

أمّا قيمة القصيدة فمستمدة ممّا فيها من عاطفة جياشة، وما سرد صاحبها من أخبار محزنة، وما صاغ من عبارة، ومَا أثار من حماسة.[٢١]

وتعدُّ هذه القصيدة من عيون الشعر العربي، يقول عنها الدكتور شوقي ضيف: (والقصيدة درّة يتيمة رائعة، ولروعتها أخذت الأجيال التالية تزيد عليها أبياتًا تندب بها البلاد التي سقطت في أيدي النصارى الشماليين بعد وفاة أبي البقاء الرندى سنة ٦٨٤ للهجرة. وتنبه لذلك المقري في نفح الطيب، إذ ذكر بعد إنشاده لها من رواية وثيقة أن بأيدي الناس منها زيادات ندبت فيها مدن الأندلس التي ظلت تسقط حتى عهد العرب الأخير وحتى استسلام غرناطة مع غروب الشمس العربية نهائيا في تلك الديار بعد أن ظلت ساطعة في سمائها ثمانية قرون طوال).[٢٢]

سادسًا: أقسام القصيدة

قسّمت القصيدة على ثلاثة أقسام في القسم الأول: تناول الشاعرُ فلسفة الحياة والفناء، ولم يكن له عصب السّبق في ذلك بل سبقه شعراء كثيرون، حتى من الجاهليين فقد كتب بهذا الأعشى .

القسم الثاني: يخص فيه بالذكر فجيعة سقوط لأندلس بعد حديثه عن زوال الأمم السابقة.

القسم الثالث: يستنفر ويستدعي أهل الأندلس والمسلمين لحماية الأندلس.

وهو يتحدث عن الأمور بصورة تفصيلية تفجع القارئ برسم صور من الذل والهوان للأندلسيين بعد أن كانوا أسيادًا.[٢٣]

المبحث الثاني:

المُحسّنات اللفظيّة والمعنويّة في القصيدة دراسة تطبيقيّة

أولًا: تعريف المركّب الإضلفي: المُحسّنات البديعيّة

المحسّن لغة

٢١-ينظر: أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، ص٩٥.

٢٢- تاريخ الأدب العربي(عصر الدول والأمارات)، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢٢،د.ت، ج٨، ص:٣٩١

٢٣- ينظر، أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، ص: ٩٠.

ورد تعريف المحسّن في كتاب العين:(المحسّن الموضع الحسن في البدن، وجمعه محاسن).[٢٤]

البديع لغة:

البدع: إحداث شيء لم يكن له من قبل خلق ولا ذكر ولا معرفة. والله بديع السموات والأرض ابتدعهما، ولم يكونا قبل ذلك شيئا يتوهمهما متوهم، والبدع الشيء الذي يكون أولاً في كل أمر، كما قال الله عز وجل:((قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُّسُلِ))[٢٥]،أي: لست بأول مرسل.[٢٦]

المُحسّنات البديعيّة:

هي نفسها علم البديع الذي تحدث السكاكي عنه بقوله: وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها وأن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين فههنا وجوه مخصوصة، كثيراً ما يصار إليها، القصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشيد إلى الأعرف منها، وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ.

وبعودتنا إلى كتب المحدثين نجد تعريفاً له هو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا.[٢٧]

المُحسّنات اللفظية:

المحسّن اللفظي: هو تزين الألفاظ بألوان بديعية من الجمال اللفظي.[٢٨]

وهذه الألوان هي:

١- الجناس.

٢- الاقتباس.

٣- السجع.

١- كتاب العين، ج ١، ص: ٢٣١٨

٢- [سورة الأحقاف: ٩]

٣- كتاب العين ج ١، ص: ١٢١

٢٨- البلاغة الواضحة ، على الجارم و مصطفى أمين مطبعة كل وردى ، قم، إيران، ١٩٩٠م، ص: ٢٤٦.

٣١- البلاغة والتطبيق، ص ٤٠٨.

٣٢- كتاب العين ، ج ٢، ص ٢١٧.

ثم إن البلاغيين بعد القزويني جعلوا المُحسّنات اللفظية خاصة بالمسموع من ظواهر الألفاظ، فاصلين بين اللفظ والمعنى في بنية النص الذي لا يمكن تصوره إلا فرضًا ووهمًا.[٢٩]

السجع لغة:

عرفه الخليل(ت١٧٠هـ) بقوله:

سجع: سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن.[٣٠]

السجع اصطلاحا: بالفتح وسكون الجيم عند أهل البديع من المُحسّنات اللفظية، وهو قد يطلق على نفس الكلمة الأخيرة من الفقرة باعتبار كونها موافقة للكلمة الأخيرة من الفقرة الأخرى.[٣١]

أنواعه:

١-المطرف: وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في التقفية، نحو قوله تعالى:

((أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ مِهَاداً . وَالْجِبَالَ أَوْتَاداً))[٣٢]

٢- المرصع: وهو ما اتفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرهما في الوزن والتقفية،

وقد ورد هذا النوع من السجع في قصيدة شاعرنا بقوله:

لكلِّ شيء إذا ما تم نقصان فلا يغرّ بطيب العيش إنسان.

فقد اتفق فيها (نقصان و إنسان) بالوزن والتقفية ما أضفى على البيت موسيقى جميلة.

٣-المتوازي: وهو ما اتفقت فيه الفقرتان في الوزن والتقفية نحو قوله تعالى:

((فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ (١٣) وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ (١٤)) [الغاشية: ١٣ _ ١٤]

والسجع موطنه النثر، وقد يجيء في الشعر نادرا.[٣٣]

الجناس لغة:

٣٣-كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي القاضي التهانوي(ت ١١٥٨ هـ)، تح: د.علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٦م، ص: ٣٩٠.

٣٤- [النبا: ٦_٧]

٣٥- جواهر البلاغة، ص: ٤٢٨_٤٢٧.

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت ١٧٠هـ) عن الجناس: (جنس، وكل ضرب من الشيء، الناس والطير وحدوا النحو والعروض، والأشياء تجمع على أجناس ويسمى جناسًا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة).[٣٤]

الجناس اصطلاحًا:

مفهومه عند علماء البلاغة: أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى.

جاء في كتاب جواهر البلاغة والتطبيق أن الجناس هو: تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى.

وهو ينقسم إلى نوعين: لفظي ومعنوي.[٣٥]

أنواع الجناس:

أولًا: الجناس التام:

يقول العلوي(ت هـ) هو: (أن تتفق الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركاتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى، وأكثر ما يقع في الألفاظ المشتركة).[٣٦]

يقسّم الجناس التام إلى:

أ- مماثل:

وهو عند ابن رشيق:(أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى).[٣٧]

كقول الشاعر:

قوم لو أنهم ارتاحوا لما قرضوا و أنهم شعروا بالنقص ما شعروا[٣٨]

- الشاهد في (شعروا) الأولى بمعنى (أحسّوا) والثانية (نظموا شعرًا).

٣٦- كتاب العين،ج ٦، ص ٥٥ .

٣٧- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، د.ت، ص: ٤١٩ .

٣٨- الطراز، العلوي،مطبعة المقتطف، مصر،١٩١٤م، ج ٢، ص ٣٥٦ .

٣٩- العمدة، ابن رشيق القيرواني، د.ط، د. ت، ج ١، ص ٣٢١ .

٤٠- يتيمة الدهر،أبي منصور عبد الملك الثعالبي(ت ٦٥٤هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣ م، ج ٣، ص: ٢٥٩

وورد أيضا هذا النوع من الجناس في المرثية، قال أبو البقاء الرندي:

دار الزمان على دارا وقاتله وأمّ كسرى فما آواه إيوان [بحر البسيط]

ورد الجناس التام المستوفي في هذا البيت بين الكلمتين (دار) الأولى التي هي فعل بمعنى (تقلب – تبدل) وبين كلمة (دارا) الثانية التي هي اسم يدل على ملك الفرس دارا الأصغر.

ثانيًا/ الجناس غير التام: (هو ما اختلف فيه اللفظان في أعداد الحروف أو أنواعها أو هيئاتها أو ترتيبها).[٣٩]

وقد ورد هذا النوع من الجناس في المرثية، قال أبو البقاء الرندي:

يقودها العلج للمكروه مكرهة والعين باكية والقلب حيران [بحر البسيط]

ورد الجناس الناقص في هذا البيت بين كلمة (مكروه) التي تدل على (الفاحشة – المنكر) وبين كلمة (مكرهة) التي نقص منها حرف الواو، والتي بمعنى (مجبرة)

وقد ورد أيضًا في بيت آخر في المرثية قال أبو البقاء الرندي:

يامن لذلة قوم بعد عزهم أحال حالهم كفر وطغيان [بحر البسيط]

ورد الجناس الناقص في هذا البيت بين كلمه (أحال) التي هي فعل بمعنى غيره بدل وبين كلمه حالهم التي هي بمعنى (هيئة – وضع)، والتي نقصت عن الكلمة الأولى بحرف الهمزة.

<u>المُحسّنات المعنوية</u>

<u>المحسّن لغة:</u>

عرّفه الخليل(ت ١٧٠هـ) بقوله: (المحسّن الموضع الحسن في البدن، وجمعه محاسن).[٤٠]

<u>المعنى لغة:</u>

عرفه الخليل(ت١٧٠هـ) بقوله: (المعنى من عنى عناني الأمر يعنيني عناية فأنا معنى به واعتنيت بأمره، وعنت أمور واعتنت ومعنى كل شيء محنته وحاله الذى يصير إليه أمره.[٤١]).

٤١– ينظر: جواهر البلاغة، ص: ٤١٨.
٤٢– كتاب العين، ج١، ص: ٣١٨.
٤٣–المصدر نفسه، ج٣، ص: ٢٤٣.

المُحسّنات المعنوية بصورة عامّة:

هي تزيين المعاني بألوان من الجمال المعنوي.[٤٢]

وهذه الألوان هي:

١ – التورية.

٢ – الطباق.

٣ – المقابلة.

٤ – حسن التعليل.

٥ – تأكيد المدح بما يشبه الذم، وعكسه.

الطباق

الطباق لغة:

عرفه الخليل(ت١٧٠هـ) بقوله:(و طابقت بين الشيئين: جَعَلْتُهما على حذو واحد والزقتهما فيسمّى هذا المطابق).[٤٣]

الطباق اصطلاحا:

عرفه التهانوي بقوله: (المطابقة ويسمى بالطباق أيضا وهي أن يجمع بين الشيئين المتوافقين، وبين ضديهما).[٤٤]

أقسام الطباق

قسم البلاغيون الطباق على قسمين رئيسَين:

5 - طباق الإيجاب هو الجمع بين لفظين مثبتين متضادين .

ب طباق السلب وهو الجمع بين لفظ ومنفيه.

و قد ورد هذا النوع من الطباق في القصيدة في أكثر من موضع، ورد في قوله:

فجائعُ الدّهر أنواع منوّعة ولِلزمانِ مسرّات وأحزان

٤٤–ينظر البلاغة الواضحة، ص: ٣٤٦.

٤٥– كتاب العين، ج ٣، ص ٣٧ .

٤٦–الكشاف، ص ١١٢٥ البلاغة الواضحة، ص ٣٦٨.

فقد ورد الطباق هنا بين كلمتي (مسرات، أحزان) حيث تضادا في المعنى بين المسرة والحزن.

كما ورد في قوله:

حيثُ المساجد قد صارت كنائس ما فيهن نواقِيس وصلبان

حيث ورد هذا النوع من الجناس بين كلمتي(مساجد، كنائس).

كما ورد في موضع آخر حين قال:

يا راكبين عتاق الخيل ضامرة كأنّها في مجال السبق عقبان

وحاملين سيوف الهند مرهفة كأنّها في ظلام النقع نيران

حيث ورد هذا النوع من الطباق بين كلمتي (راكبين، حاملين) حيث تضادا في المعنى بين الركوب والحمل.

وورد أيضا في قوله:

بالأمس كانوا ملوكا في منازلهم واليوم هم في بلاد الكفر عبدان.

حيث جاء الطباق هنا بين كلمتي (ملوكا، عبدان) حيث تضادا في المعنى بين الملك والعبودية.

الخاَتِمة:

الحمد لله على واسع الكرم، الحمد لله على تمام النعم، الحمد لله حمداً كثيراً لا ينتهي على أعتاب عطفه، ورضاه.

بعد اكمال البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج، التي سأذكرها الآن:

5 - بعد القراءة في الأدب الأندلسي بما اقتضاه البحث وجد أن الأدب الأندلسي لا يكاد يختلف عن الأدب العربي السابق له زمانيًا بشيء يذكر، إلا بعض الاختلافات البسيطة التي أملتها عليهم بيئتهم وتداخل الثقافات عندهم.

٢- بعد البحث عن الشاعر (أبي البقاء الرندي) وجدت بأنه شاعر فذ، لكن شعره ضاع ولم يصل إلينا إلا القليل من أدبه، ولو وصلنا كاملًا لأصبنا بنصوص عظيمة أثرت ميادين الشعر، النثر، والنقد.

٣- نونية الرندي(لكل شيء إذا ما تم نقصان) هي كحال القصائد التي كانت تنظم في رثاء المدن لكن فاقت نظيراتها جودة وشهرة، لما فيها من عاطفة جياشة، وحسن صوغ عبارة وسبك، ولما نقل فيها مؤلفها من أخبار، وما أثاره من حماسة.

٤- كما وجدنا بعد قراءة ودراسة للقصيدة وتقصي مواطن البديع فيها وجدنا بأن شاعرنا ليس مغرقاً بهذه المُحسّنات، ولا مقلًا بها لدرجة الندرة، بل جاء بها في مواطنها؛ مستخدمًا إياها كفنّان بارع زادت على قصيدته حسنًا فوق حسن تأليفه.

٥- وقد كشف البحثُ أنّ شاعرنا ليس ممن يُؤثر اللفظ على المعنى أو العكس، بل اعتنى بكليهما ودليل ذلك توازن ما جاء في القصيدة من محسنات لفظية ومعنوية في العدد.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع:

- أبو البقاء الرندي (حياته وشعره)، زياد طارق لفتة، مجلة البحوث المحكمة، جامعة ديالى، كلية التربية الأساسية، ع ٧، ج ١، ٢٠١٧ م.
- الطراز، العلوي، مطبعة المقتطف، مصر،١٩١٤م.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، د.ط، د. ت.
- المواقف الأدبية، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ت.
- أندلسيات، محمد عبد الله عدنان، د ط، د.م، ١٩٨٨م.
- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، د.ت.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد طباطبا العلوي، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٢م.
- أبو البقاء الرندي (شاعر رثاء الأندلس)، محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧٦م.
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د.منجد مصطفى بهجت، د.ط ، د. ت.

- البلاغة الواضحة ، على الجارم و مصطفى أمين مطبعة كل وردى ، قم، إيران، ١٩٩٠م.
- الذيل والتكملة، محمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي (ت ٧٠٣ هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرون، دار العرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٢ م، المجلد ٢، السفر الرابع.
- تاريخ الأدب العربي(عصر الدول والأمارات)، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢٢،د.ت.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣ م.
- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي القاضي التهانوي(ت ١١٥٨ هـ)، تح: د.علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦.
- يتيمة الدهر، أبي منصور عبد الملك الثعالبي(ت ٦٥٤هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة قصيرة

قصة: جزاء السعي

أ.د. مجيب الرحمن *

في أحد أحياء المدينة القديمة، مدينة تشانداباد، حيث تتشابك الأزقة الضيقة كأوردة الجسم، وتتآكل جدران المنازل تحت وطأة الزمن، اختلطت أصوات الباعة المتجولين برائحة الخبز الساخن المنبعثة من أفران الطين، كما اختلطت الروائح المنبعثة من مياه المجارير برائحة اللحوم المشوية في المطاعم، هناك، بين الجدران المتواضعة، وُلد ريحان، شاب نحيف البنية، مع روح متوقدة بالعزيمة. نشأ في كنف أب بائع جوال يكسب قوت أهله ببيع الخضار والفواكه على العربة المتجولة، وأم تتحدى الفجر كل يوم لتصنع الخبز وتبيعه، ليس فقط لسد الرمق، بل لتضمن لأولادها فرصة تعليم قد تنتشلهم من قعر الفقر.

كان ريحان يحمل حلمه كدرع يقيه قسوة الواقع. يجلس تحت ضوء مصباح خافت، يراجع دروسه بينما يعض على كسرة خبز ويرتشف الماء البارد. في الصباح الباكر بعد الفجر كان يذهب إلى كُتّاب الحي ليتعلم قراءة القرآن، ويتعلم الدروس العربية، وبعد ساعتين من الدروس الدينية، كان يذهب إلى المدرسة العصرية، وفي طريقه إلى المدرسة، كان يمر بشاه روخ، ابن التاجر الثري، الذي يقف أمام قصره الفاخر، يرمق ريحان بنظرة مزيج من السخرية والاستغراب. كانا يدرسان معا في المدرسة، لكن عالميهما كانا مختلفين: ريحان يسعى ليبني مستقبله، وشاه روخ يرى في التعليم عبئًا لا داعي له، مرددًا:

"المال هو كل شيء، والشهادات مجرد ورق لا يُشبع جائعًا."

لم تقتصر الفجوة بينهما على الجانب المادي فحسب، بل كانت هاوية تفصل بين قيمهما وتطلعاتهما. رأى ريحان في العلم مفتاحًا للانعتاق والتحرر، بينما اعتبره شاه روخ ترفًا لا يليق بحياة الرفاهية التي وُلد فيها. كان ريحان يؤمن أن العمل هو وسيلة التقدم والنماء، مستندًا إلى قوله

* أستاذ بمركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو – نيودلهي

تعالى: "ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يُرى"، في حين كان شاه روخ يرى العمل شأنًا يخص العمال والخدم من أمثال ريحان، لا أبناء الطبقة الراقية مثله.

وعندما بلغ ريحان الصف السادس، وتجاوز عمره اثنتي عشرة سنة، أدرك بعمق مدى الجهد الذي يبذله والداه. كانا يكدّان لتأمين لقمة العيش للأسرة أولًا، ولضمان تعليم أبنائهما ثانيًا. في تلك اللحظة، عقد العزم على مساعدتهما بما يستطيع. قرر أن يعمل بعد ساعات الدراسة، فاتجه إلى فرن الطوب، حيث كان يحمل الطوب على رأسه وينقله من مكان إلى آخر. كان يجني من هذا العمل خمسين روبية يوميًا، مبلغًا يكفي لتغطية نفقات دراسته، بل ويتبقى منه ما يعطيه لوالده لينفقه على إخوته الصغار.

ذات يوم، مرّ شاه روخ بسيارته الفاخرة برفقة والده قرب فرن الطوب الذي يقع على مقربة من الشارع. لمح ريحان وهو يحمل الطوب على رأسه، فأشار إلى والده أن يوقف السيارة. نزل شاه روخ، وبدأ يهزأ بريحان قائلًا: "هذا مكانك الطبيعي، فكيف تجرؤ أن تكون زميلي في المدرسة؟" ثم التفت إلى والده وقال بنبرة متعالية: "يا أبي، لن أعود إلى مدرسة يدرس فيها أمثال ريحان، كيف يجلس معي في صف واحد؟" وبالفعل، امتنع شاه روخ عن الذهاب إلى المدرسة بانتظام، فلم يحضر سوى أيام الامتحانات، حيث نجح بفضل الغش والرشاوى التي مهدت له الطريق.

مرّت السنوات، وأثمر جهد ريحان. تفوق في الثانوية العامة، وتصدرت صورته عناوين الصحف:

"ابن البائع الجوّال يتفوّق في امتحان الثانوية العامة على مستوى الولاية."

ألهمته هذه اللحظة ليحلم بما هو أبعد، وجذب انتباه مالك فرن الطوب الذي تكفل بدراسته الجامعية. وفي العاصمة، واصل ريحان ليله بنهاره، فلم يكن همه فقط نجاحه في الدراسة، بل إعالة إخوانه أيضا كانت تهمه وتشغل باله، فمع بذله قصارى الجهد في دراسة بكالوريوس الهندسة الحاسوبية، كان يعمل ساعتين في مطعم متواضع ليرسل ما يجني من العمل إلى والده لإعانة أشقائه، ويدرس ليلًا، متمسكًا بإيمانه أن العسر لا يدوم، متسلّحًا بآية تتردد في قلبه:

"فإن مع العسر يسرًا."، وإن الله لن يضيع أجر من أحسن عملا.

في تلك الأثناء، واجه ريحان اختبارات الحياة القاسية. توفي والده بعد صراع مع المرض، ثم أصيبت والدته بضعف أقعدها عن العمل. تضاعفت أعباؤه، لكنه لم يستسلم. كان يرسل ما يستطيع من ماله القليل لأمه، ويواصل سعيه، مدركًا أن مسؤوليته لا تقتصر على نفسه، بل تمتد إلى من ربّاه.

على النقيض، ظل شاه روخ يعيش في فقاعة من الترف. أيامه مليئة بالحفلات والمظاهر، وثروة أبيه كانت درعه الوحيد. لم يتعلم مهارة، ولم يسعَ لفهم السوق أو إدارة الأموال. كان يؤمن أن الثروة أبدية، غافلًا عن تقلبات الزمن.

تخرج ريحان من الجامعة بامتياز، وحصل على منحة للدراسة في الخارج. عاد بعد سنوات حاملًا شهادة عليا وخبرة في التكنولوجيا، لكنه لم ينسَ جذوره. أسس شركة ناشئة في حيه القديم، واختار أن يوظف شباب الحي العاطلين، مؤمنًا أن النجاح الحقيقي ليس فرديًا، بل يرتقي بمجتمع بأكمله. لم يكن همه الربح فقط، بل خلق فرص لمن حُرموا منها، ونشر ثقافة العمل والاعتماد على الذات.

في المقابل، بدأت إمبراطورية والد شاه روخ تتهاوى. سوء الإدارة، والتهاون في مواجهة تحديات السوق، أغرقا الأسرة في الديون. توفي والده تحت ضغط الخسائر، وبيع القصر الفخم لتسديد جزء من الدين. وجد شاه روخ نفسه فجأة بلا مأوى ولا مهارة، مجرد ظل لماضٍ زائل.

في صباح كئيب، جلس شاره روخ في مقهى شعبي، يتصفح إعلانات الوظائف بيد مرتعشة. وقعت عيناه على إعلان لشركة تبحث عن موظف إداري، وعندما قرأ اسم الشركة، تجمد: "شركة ريحان للتكنولوجيا." تردد طويلًا، لكنه اضطر لمواجهة مصيره. تقدم للوظيفة، وفي المقابلة، استقبله ريحان بابتسامة هادئة:

"مرحبًا يا شاه روخ، تفضل."

جلس شاه روخ، وعيناه تكتمان خجلًا عميقًا، ثم قال:

"كنت مخطئًا في الماضي. لم أقدر قيمة الوقت ولا العلم. الحياة عاقبتني، وأنا الآن أبحث عن بداية جديدة."

لم يوبخه ريحان، بل ردّ بإنسانية:

"هنا، لا ننظر إلى ماضيك، بل إلى ما تستطيع تقديمه. الفرصة موجودة، لكنها تتطلب جدية ومثابرة."

بدأ شاه روخ العمل تحت إشراف ريحان، وتدريجيًا، تعلم ليس فقط مهارات الإدارة، بل قيمًا أعمق: الصبر، والتواضع، وأهمية العمل الجماعي. أدرك أن الثروة قد تُورثُ، لكن الكرامة تُكتسب.

أما ريحان، فقد أصبح رمزًا في مجتمعه. إنّه يُستدعى للحديث في مؤتمرات وورش عمل، يشارك قصته ليلهم الشباب، ويختم كلامه بعبارة تحمل خلاصة تجربته:

"الفقر ليس نهاية، والغنى ليس ضمانًا. النجاح طريق واحد: العمل الجادُّ، والإيمان بالنفس، وخدمة من حولك."

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة قصيرة

قصة: بنت طموحة

د. محمد أجمل *

في مدينة صغيرة هادئة، حيث تتناثر الأحلام مثل أوراق الخريف، نشأت الفتاة المثقفة ماريا في منزل بسيط مع والدتها العجوز. كانت الكتب رفيقتها الدائمة، وكانت تؤمن بأن المعرفة هي المفتاح لكل الأبواب المغلقة.

كانت ماريا منذ صغرها تراقب والدتها تكافح لتوفير لقمة العيش بعد وفاة والدها. كان قلبها ممتلئًا بحب لا يوصف لهذه المرأة التي ضحّت بكل شيء من أجلها. ومع مرور الأيام، قررت أن الوقت قد حان لترد لها الجميل، فبدأت تبحث عن وظيفة تساعدها على تلبية احتياجات والدتها واحتياجاتها الخاصة.

رغم شهادتها الجامعية وثقافتها الواسعة، لم تكن الحياة كريمة معها. طرقت أبواب الشركات والمكاتب، لكن الردود كانت مخيبة للآمال. "نحتاج إلى خبرة"، "سنعاود الاتصال بك"، "المكان محجوز"، كلمات باتت تؤرق ليلها الطويل. لكنها لم تيأس، فكل سقوط كان يدفعها للنهوض بقوة أكبر.

ذات يوم، بينما كانت تجلس في المكتبة العامة غارقة في قراءة إحدى الروايات، اقتربت منها سيدة أنيقة تبدو في منتصف العمر، نظرت إلى الكتاب الذي بين يدي ماريا، وابتسمت قائلة:

"أنتِ تقرئين هذا الكاتب؟

نادرًا ما أجد من يهتم بأعماله."

ابتسمت ماريا وأجابت بحماس:

"إنه من المفضلين لدي، أجد أفكاره ملهمة."

دار بينهما حديث طويل عن الأدب والثقافة، وأدركت السيدة أن ماريا ليست فقط فتاة مثقفة، بل تملك ذكاءً ونضجًا نادرين. في نهاية الحديث، كشفت السيدة عن هويتها، فقد كانت مديرة دار نشر تبحث عن موظفة متميزة لإدارة المحتوى الثقافي.

---

* أستاذ مساعد بمركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو – نيودلهي

كانت تلك اللحظة بداية فصل جديد في حياة ماريا. حصلت على الوظيفة التي لطالما حلمت بها، واستطاعت من خلالها مساعدة والدتها وتحقيق استقلالها. أدركت حينها أن الأبواب لا تُغلق أبدًا أمام من يؤمن بحلمه، وأن الثقافة ليست مجرد كلمات في الكتب، بل نور يقودنا إلى مستقبل أفضل.

بدأت ماريا عملها في دار النشر بكل شغف، كانت تمضي ساعات طويلة بين الكتب والمخطوطات، تدقق في النصوص، وتقترح أفكارًا جديدة، وتساعد في اختيار الأعمال التي تستحق النشر. لم يكن الأمر مجرد وظيفة بالنسبة لها، بل كان تحقيقًا لحلمها بأن تكون جزءًا من عالم الأدب والثقافة.

كانت والدتها تراقبها بفخر، وترى في عينيها بريق الطموح الذي لم ينطفئ رغم كل الصعوبات. لم تعد ماريا تقلق بشأن المصاريف، وأصبح بإمكانها شراء الدواء لوالدتها دون أن تشعر بثقل الأمر. كما أنها بدأت تدخر بعض المال لتحقق حلمًا آخر كانت تخبئه في قلبها، وهو إكمال دراستها العليا.

لكن الحياة لا تخلو من التحديات. بعد بضعة أشهر من عملها، تلقت ماريا مهمة صعبة: كان على دار النشر إصدار كتاب جديد لكاتب معروف، وكان الموعد النهائي يقترب بسرعة. كان عليها مراجعة الكتاب بكامله خلال أيام قليلة والتأكد من جودته.

لم تنم ليلتها الأولى، كانت تجلس أمام الأوراق، تقرأ وتعدل، تضع ملاحظاتها بدقة، وتشعر بثقل المسؤولية. لم يكن مجرد عمل، بل اختبارًا حقيقيًا لمهاراتها. في اليوم الأخير، سلمت العمل للمديرة، التي قرأت المراجعة بعناية ثم رفعت رأسها وقالت:

"لقد قمتِ بعمل رائع، ماريا!

هذا الكتاب سيكون أحد أفضل إصداراتنا."!

لم تصدق ماريا أذنيها! كانت تلك الكلمات بمثابة وسام فخر لها. شعرت لأول مرة أنها ليست مجرد فتاة تبحث عن وظيفة، بل أصبحت عنصرًا مهمًا في عالم الثقافة.

بعد نجاحها في هذا المشروع، حصلت ماريا على ترقية في العمل، وأصبحت مسؤولة عن قسم التحرير في دار النشر. كان ذلك يعني زيادة في الراتب، مما ساعدها على تحسين حياة والدتها أكثر، بل بدأت في كتابة مقالات أدبية تُنشر في المجلات الثقافية.

وذات يوم، بينما كانت تمشي مع والدتها في السوق، توقفت أمام مكتبة، حيث رأت كتابًا جديدًا على الرف يحمل اسمها كواحدة من المحررين الرئيسيين. شعرت بدموع الفرح في عينيها، والتفتت إلى والدتها التي احتضنتها بفخر قائلة:

"كنتُ أعلم أنك ستصلين إلى هنا يومًا ما."

ابتسمت ماريا، وأدركت أن رحلتها لم تكن سهلة، لكن كل تحدٍّ واجهته كان يستحق العناء. كانت الآن ليست فقط فتاة مثقفة تبحث عن وظيفة، بل امرأة صنعت لنفسها مكانًا في عالم الأدب، وأثبتت أن الأحلام تتحقق لمن يؤمن بها.

مرت الأيام وماريا تزداد تألقًا في مجالها، وأصبحت شخصًا لا يمكن الاستغناء عنه في دار النشر. كانت تتابع كل ما يُنشر، وتساعد الكتاب الجدد في إبراز إبداعاتهم، بل أصبحت تقدم ندوات عن الأدب والكتابة، حيث تشارك شغفها مع الآخرين.

في إحدى الأيام، تلقت ماريا دعوة لحضور مؤتمر أدبي دولي في العاصمة، حيث ستلتقي بكُتاب ومحررين من جميع أنحاء العالم. لم تصدق الأمر في البداية، فقد كان حلمها أن تشارك في مثل هذه الفعاليات، لكنه الآن أصبح حقيقة.

سافرت ماريا برفقة مديرة الدار، وعاشت تجربة لا تُنسى. جلست في قاعات ضخمة، استمعت لمحاضرات ملهمة، وتعرفت على شخصيات أدبية بارزة. وبينما كانت تتحدث مع أحد الناشرين الأجانب، سألها عن أحلامها المستقبلية. ترددت قليلًا، ثم قالت:

"أريد أن أكتب كتابًا يحمل قصتي، ليس فقط عن رحلتي في العمل، بل عن كفاح كل فتاة تسعى لتحقيق ذاتها رغم الظروف."

ابتسم الناشر وقال: "أعتقد أن هذا كتاب يجب أن يُكتب."

عادت ماريا إلى بلدها وهي تحمل في قلبها حلمًا جديدًا: أن تصبح كاتبة. بدأت بكتابة مذكراتها، سردت فيها تفاصيل رحلتها، والتحديات التي واجهتها، واللحظات التي شعرت فيها باليأس، والانتصارات الصغيرة التي قادتها إلى ما هي عليه اليوم.

كانت تكتب في الليل، بعد أن تنام والدتها، تجلس على مكتبها الصغير، وتترك أفكارها تتدفق على الورق. وبعد أشهر من العمل الجاد، انتهت من الكتاب. أرسلته إلى دار النشر، ولم تمضِ أسابيع حتى جاءها الرد:

"نريد نشر كتابك. إنه ملهم وسيصل لقلوب الكثيرين."

عندما طُبع الكتاب، لم تصدق ماريا عينيها وهي ترى اسمها على الغلاف. أقيمت لها جلسة توقيع في إحدى معارض الكتب، حيث اصطف الناس للحصول على نسخة منها. جاءت والدتها وجلست في الصفوف الأولى، تنظر إليها بفخر وعينها تلمع بالدموع.

وحين جاء دورها لتتحدث أمام الحضور، أمسكت الميكروفون وقالت بصوت ثابت:

"هذا الكتاب ليس مجرد قصتي، بل قصة كل شخص ناضل ليحقق حلمه. أريد أن أقول لكل فتاة تقرأه: لا تستسلمي، حتى لو ظننتِ أن الأبواب مغلقة، هناك دائمًا طريق لمن يبحث عنه."

ارتفعت أصوات التصفيق، وشعرت ماريا بأن هذه اللحظة هي أعظم انتصار في حياتها. لم تعد فقط بنتًا مثقفة تبحث عن وظيفة، بل أصبحت كاتبة ملهمة، تركت أثرًا في قلوب الآخرين، وأثبتت أن الأحلام تتحقق بالصبر والمثابرة.

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة مترجمة من الهندية

قصة: رحلة المشاعر

نشاط بروين *
أ.د. مجيب الرحمن **

أعشق النباتات كثيراً.

ما إن أفتح عينيّ من النوم صباحاً، حتى تتجه نظراتي نحو شرفة المنزل الطويلة التي تحتضن أصص النباتات. بعد أن أودّع أطفالي إلى مدارسهم، أستسلم للحظة سعادةٍ خالصة أعيشها مع نباتاتي. إذا ما لمحت زهرةً جديدة تتفتح في أحد الأصص، يغمرني فرحٌ عارم، كأنّ تلك الزهرة نبتت لأجلي، لترسم ابتسامةً على وجهي وتزيّن يومي بلمسةٍ ساحرة من البهجة والسعادة.

في صباح الرابع عشر من فبراير عام ٢٠١٥، خرجت كعادتي لألقي نظرة على نباتاتي. كانت الشرفة تعجّ بالأزهار المتفتحة في الأصص، تغمرها الحياة وتفيض بالنضارة. وفي زاويةٍ منها، لفت انتباهي أصيصٌ خالٍ من النباتات. اقتربت منه، فإذا بحمامةٍ رقيقة وضعت بيضها. غمرني شعورٌ بالبهجة، كأنّ شرفة منزلي صارت مفعمةً بالحياة والدفء. التقطت صوراً عدة للحمامة والبيض، وشاركتها مع عائلتي عبر واتساب. أخبرتني أمي أن البيض سيفقس بعد واحد وعشرين أو إثنين وعشرين يومًا.

منذ تلك اللحظة، بدأت أنا وابنتي ننتظر كل يوم بترقب شديد. الباب الخلفي لغرفة نومنا يفتح مباشرةً على تلك الزاوية التي ترقد فيها الحمامة، فتوقفنا عن فتحه كي لا نزعجها. كنا نراقبها بحذرٍ من خلف زجاج الباب، نلتقط الصور أحيانًا، ونتساءل بفضول: متى سيخرج الصغار؟

وفي الأول من مارس، هطلت الأمطار فجأة بغزارةٍ مخيفة. ساورني القلق على البيض، خشيت أن يغرق في الماء فلا يفقس. فكرت في أن أضع شيئا في الأصيص لحماية البيض، لكنني تذكرت قصة "الصديق الأحمق" التي قرأتها في طفولتي، حيث تُهجر الطيور بيضها إذا لامسته يدُ إنسان. هذا الخوف منعني من التدخل، ولكن أفكاري أخذت تدور حول الحمامة وبيضها.

---

* 561- C, Paschimabad, JNU
** أستاذ بمركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو – نيودلهي

في صباح اليوم التالي، استيقظت متأخرة قليلًا، فأسرعت إلى تحضير الطعام وتوديع أطفالي للمدرسة. هذه عادتي اليومية: إن لم أخرج إلى الشرفة لألوّح لأطفالي مع زوجي، أشعر أن نظرات الطفلين تفتقدني، ويغمرني القلق إلى حين عودتهما من المدرسة. نحن نسكن في الطابق الثاني من العمارة ذات سبعة طوابق، وتفتح الشرفة الطويلة بجهة الشرق، وبعد أن لوّحتُ إلى الطفلين الذاهبين للمدرسة، تذكرت الحمامة فجأة. كان المطر قد توقف، لكن الأصيص امتلأ بالماء، ورأيت الحمامة تنشر جناحيها في محاولةٍ يائسة لحماية بيضها. تملّكني الأسى، وخُيّل إليّ أن البيض قد فسد وأن الأمل في رؤية الفراخ قد خبا.

لكن، وفي لحظةٍ غير متوقعة، لمحت حماماً يحطّ على الأصيص حاملاً أعوادًا في منقاره. بدأ يضع الأعواد واحدًا تلو الآخر على حافة الأصيص، بينما الأنثى ترتبها بدقةٍ لبناء عشٍ جديد. استمر هذا المشهد طوال المساء. ظللتُ مشغولة بأعمال المنزل، لكن أذهلني هذا التعاون الجميل بين الحمامة ورفيقها في الحياة. وفي غضون ساعاتٍ قليلة، اكتمل عشٌ أنيق، بدا كأنه صُمم بعناية قبل أن يُوضع البيض فيه.

في تلك اللحظة، خطرت لي فكرةٌ جعلتني أتأمل فيها بعمق: كثيرًا ما نتحدث عن الأمومة، وعن ارتباط الأم بأطفالها وتضحياتها لأجل أطفالها، لكننا نادرًا ما نعير أهمية لدور الأب كشريكٍ كامل في هذه الرحلة، منذ اللحظة الأولى لميلاد الطفل وحتى جميع مراحل النمو. الفرق الوحيد هو أنّ الأب قد لا يُعبّر عن مشاعره بالكلمات. وأنا أرى الحمام الذكر يجتهد في بناء العش، تساءلت: كيف عرف أن أنثاه تحتاجه الآن؟ كيف جاء حاملًا الأعواد دون أن تترك هي بيضها لحظةً واحدة؟

عاد الأمل يدبّ في قلبي بأن الفراخ ستظهر من البيض. مرّت الأيام، وكنت أودّع أطفالي كل صباح من الشرفة، وذات يوم لاحظت أن الحمامة لم تعد ترقد على البيض، بل صارت تجلس إلى جانبه، ومعه الذكر، يصدران أصواتًا غريبة. شعرت بشيءٍ غريب، فهرعت إلى التقويم: لقد انقضى اثنان وعشرون يومًا تماما. لاحظت أن لون البيض قد تحول إلى الأزرق قليلا. ظلّ الحمامان يحومان حول البيض قليلًا، ثم طارا معًا واختفيا.

أصبت بحزن شديد وبدأت أفكر: ماذا سيحصل لهذا البيض؟ وفجأة، حطّ غرابٌ واختطف بيضة، ثم اختفت الأخرى بعد قليل. لم يفقس البيض، ولم تطلّ علينا الفراخ، لكن ما شهدته من مشاعر

متدفقة وصورٍ حية للطبيعة زادني إيمانا بأن هذا الكون قد خلقه ربٌّ عظيم ويدبّر أمره بحكمة بالغة، إنه ينشر أثر رحمته وحكمته في كل كائن، ويزرع في كل حيٍّ لمسةً من محبته ورأفته.

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة قصيرة مترجمة

قصة: الثورة

قصة لـ"المنشئ بريم تشاند *
ترجمة: د. قمر شعبان**

ذات صباح، كان منزل الطاكور درشان سينغ في هرج ومرج، والليلة هي ليلة خسوف القمر، مافتئ الطاكور متعودا على زيارة نهر الكنج مع زوجته العجوز في يوم مثله، و المنزل كله منغمس في تجهيزاته الصاخبة والطارئة، كانت كنةٌ تخيط قميصه الممزَّق، وكنته الأخرى تفكر في تصليح عمامته، والبنتان كلتاهما مشغولتان في تحضير الفطور الذي كان من أكثر الأعمال متعة، وأما الأطفال فلقد كانوا أثاروا الفوضى والشغب كالعادة، لأنهم في كل مناسبات الغدوة والروحة متحمسون في آمالهم وأمانيهم؛ عند الغدوة يصرخون للذهاب معهم، وعند الروحة يتصاخبون على تقسيم الحلوى، والعجوز هي التي كانت تراودهم وتسليهم، وتُقنع كنائنها خلال ذلك؛ ألا! لا تخرجن من البيت من دون إذن، ولا تمسكن السكين، والفأس، والمنجل بأيديكن، أحذِّركُنَّ بشدةٍ، تُطعن أمري أو لا تطعن؟ ومن يبالي منكن بأمري!؟، ولا تتجرع إحداكن حتى قطرة واحدة من الماء، نحن في أيام الجدب والمجاعة، إذا ورد ناسك متسول على الباب فلا تنهرنه ولا ترفضنه. سمعت الكنائن كل ذلك، ولكنهن لم يسمعن جيدا؛ كن منتظرات أن يغادر الحمو والحماة في أسرع ما يمكن، فإن الشهر شهر الشتاء، ثار شوقهن للإنشاد؛ فاليوم يوم الطرب .

رغم أن الطاكور شيخ كبير، ولكن الضعف لم يتطرق إلى قلبه، كان يعتز بأنه لم يمض عليه كسوف أو خسوف إلا وقد تمتع بالاغتسال في ماء الكنج، كانت جدارته العلمية مذهلة جدا؛ يتكهن بالكسوف والخسوف والأيام المناسبة للاحتفالات والمهرجانات بمجرد رؤية الورقات قبل شهور. ومكانته لدى أصحاب القرية لم تكن أكثر من الباندت المتكهن ولكنه لم تكن أقل من ذلك أيضا، لقد كان عمل في شبابه أياما في خدمة الجيش؛ فلا زالت حماسته باقية حتى الآن، لا يجرؤ أحد أن يراه محدقا، فإنه كان لقن أحد الخدم درسا لا نظير له فيما بين عشرات القرى المجاورة، إلى جانب ذلك، أنه حتى الآن مقدام في الأعمال الحماسية، ويثير همه كلُّ المستحيل، ومتى ما سكتت الألسن في

---

* قاص هندي شهير

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بنارس الهندوسية، فارانسي، الهند – q.shaban82@gmail.com

قضية يزمجر الطاكور كالأسد، وإذا ورد ضابط الشرطة إلى القرية فالسيد الطاكور هو الرجل المغوار الوحيد الذي كان يجسر على مواجهته، ولم تكن مآثره في المناقشات العلمية قليلة، والكهنة المتخاصمون يخافونه دائما، وبالجملة، إن ثقته بالنفس وكبرياءه هما اللتان تجعلانه يحتل مكانة الصدارة والرئاسة في كل حفلة، ومما يعيبه أنه يعظم نفسه ومعجب بنفسه؛ كالمؤلف الذي يشيد بتأليفه بنفسه .

فلما انطلق الطاكور وزوجته العجوز من القرية عند الظهر، كان معهما مئات الناس، ولما بلغوا الطريق العام؛ لقد كان الطريق مكتظا بالزوار الذين خرجوا من بيوتهم أفواجا؛ كأن أسواقا مزدحمة من الناس قد انفتحت على الطريق، فيما بينهم الشيوخ والعجائز مشاة راجلين على عِصيِّهم أو راكبين محفات، (بلغوا من السن كأنهم موتى) فلم يفكر ملك الموت في رؤيتهم قط، وأما العُميُ فهم يخطون خطاهم معولين على عصي غيرهم؛ ومنهم من يحملون أمهاتهم العجائز المسنات على ظهورهم. وعلى رؤوس بعضهم كومة من القماش، وبعضهم يحملون الأباريق على أكتافهم، والبعض الآخر الحبال. وكم منهم ربط الخِرَقَ بالأرجل؛ أنى لهم أن يجدوا الأحذية والنعال! ولكن ببركة الحماسة الدينية؛ قلوبهم طاهرة من الأرجاس والكدورة؛ لهم وجوه نضرة، يتحاورون فيما بينهم بشفاه باسمة، وفيمابينهم نساء يغنين بنشاط ورغبة:

يا مالك الشمس والقمر

يا مجيب الدعوات

يا مالك، يا رب العلمين

كان يبدو أن نهرا للبشر، يجري مع الجداول والقنوات ليلتقي بالبحر.

لما بلغوا ضفة نهر الكنج، كان الوقت وقت اصفرار الشمس. ولكن لم يكن هناك مكان فارغ إلى مسافة أميال لتوضع فيه حبة خردل. وهذا المشهد الشامخ كان يثير في القلوب رهبة قويةً للحب والتبجيل، وتترنن الأصداء:"اعل الكنج، اعل الكنج". وقلوب الزوار تفيض ولَهاً مثل هذا النهر المتلاطم الفياض. والنهر ذاك؛ ومياهه المتموجة الخضراء المُروِية للعطش، وآمال البائسين، ورب الخيرات والبركات، والنبع الطاهر المزكى، وملجأ البشر، نهر الكنج ذاك، كان يتهلل بشرا، ويتبسم طربا. هل كل ذلك لفخره الزائد بمكانته في قلوب العامة، أو كان يرقص طربا لأنه كان يعانق حجيجه

المتولهين الذين وردوه أفواجا من كل فج عميق ليشهدوا منافع له. هل يمكن ثناء البُردة المزركشة التي زينتها الشمس بالنجوم المتلألئة، وزخرفت ضفافه بالزهور الملونة الخلابة المتحركة؟

لا زالت ساعات باقية في الخسوف، والناس يتجولون هنا وهناك، وعلى جانب آخر، المشعوذون منغمسون في شعاويذهم، وباعة الأقراص المهضمة متشدقون بالكلام المعجز البليغ، وبعضهم مجتمعون لمشاهدة سفن الموجات المتلاطمة، خرج السيد الطاكور أيضا مع رفاقه متجددا الهواء، لم تطب نفسه السامية أن يشارك في هذه الهوايات السوقية، إذ بدا له عن كثب سرادق فسيح الأطراف، الأغلبية الشاهقة للمشاركين فيه هم المثقفون، ترك الطاكور رفاقه في ناحية، وتربع على الفرش تحت السرادق، كان يعتقد جيدا أن رفاقه الريفيين سوف يغتبطون برؤيته في هذه الحفلة، كما كان يؤمن بأن يجد فيها نقاطا تفيده في جعل محبيه معجبين بنباهته الشاملة .

هذه حفلة أخلاقية تَجمَّع فيها حوالي ألفين وخمس مئة شخص، منصتين إلى خطيب حلو البيان؛ الأغلب من المتنوقين والعصريين جالسون في الصفوف الأمامية، ولم تكن لهم فرصة أفضل من هذا للنجوى والتهامس، وكم من رجل أنيق الملابس من الطبقة العليا يتجهم أصحاب الملابس المتخشنة يجلسون بجنبه لأنهم من الطبقة السفلى، كانت الخطبة لحد ما ممتعة، وجدية أكثر من هزلية؛ فقلما يصفقون للخطيب.

صرح الخطيب أثناء خطبته:

"أحبتي! هذا واجبنا نحن! ولا واجب أهم، وأجدى، وأبرك من هذا الواجب للأمة والوطن، نُقر بأن سلوكياتهم، وأخلاقهم مؤسفة للغاية. ولكن لابد أن نعترف بأن ذلك فقط من أجلنا نحن المثقفين!، فمن ذا الذي يكون مسؤولا عن وضعهم المدني المخزي، ما عدا نحن؟ ولا يمكن علاج ذلك إلا أن نطهر نفوسنا من البغضاء والزراية اللتين تنمان في قلوبنا تجاههم تطهيرا كليا، نعلم أن ذلك ليس بيسير، فإن الحبر المثبت منذ آلاف السنين لا يمكن شطبه بسهولة، فإن الذين، بتنا كارهين ظلالهم، وعاملناهم معاملة أذل من الحيوان، لابد من الإيثار والعزيمة والتواضع ونكران الذات في التعامل والتعانق معهم؛ الإيثار الذي كان يتحلى به الرب كريشنا، والعزيمة التي كان يتسم بها الإله راما، ونكران الذات الذي كان يتخلق به رب الروح ورب البقر، لا أقول لكم أن تتقربوا إليهم بقرابة الزواج، وتتجالسوا معهم في الأكل والشرب، ولكن هلا يمكنكم أن تتعاملوا معهم بالمواساة والإنسانية والخلق

الكريم، كما تتعاملون مع عامة البشر؟ هل هذا حقا أمر مستحيل؟ أما رأيتم قط التبشيريين المسيحيين؟ آه! عندما أرى مداما حسناء متدللة ومتأنقة تحتضن طفلا أسود فاحما مجذوما باثر الجلد ملطخا بالدماء والقاذورة، ثم تُقبِّل ذلك الطفل بحب ودلال معانقةً إياه، فتطيب نفسي، ويخطر ببالي أن أضع رأسي على قدمي هذه السيدة الكريمة. لا أستطيع أن أرى دناءتي وتقصيري وشري الكاذب وتعصبي بكل وضوح. ما أنعم هؤلاء السيدات في حياتهن! وما أسعدهن في عيشهن! وأكثر بهن في الثروة ورغد العيش! وأمتع بهن في الحب والكرامة ومواساة الأعزة ومواخاتهم! ثم مدى حبهن للأوطان التي ينحدرن منها! هؤلاء السيدات الكريمات لقد آثرن العمل الخيري، والخدمة المخلصة الصادقة على حياتهن الباذخة المترفة، ونِعَمِ الدنيا كلها التي يمتلكنها! فإنهن يسعدن بممارسة كل هذه التضحيات الملاكية! فهلا نستطيع أن نعامل إخوتنا المنبوذين بالمواساة فقط؟ فهل نحن حقا، متثبطون، حُمقٌ، قساةُ القلب لهذا الحد؟ اعقلوا جيدا، إنكم لا ترأفون بهم، ولا تمنون عليهم، ولا ذاك السماح والفضل، بل هذه مسألة حياتكم، فيا أيها الإخوة والأصدقاء! هيَّا بنا مساء هذه المناسبة على ضفة نهر الكنج الطاهر، في مدينة كاشي المقدسة نتعاهد من أعماق قلوبنا على أن نتعامل مع المنبوذين منذ اليوم بالمواخاة، ونشاركهم في احتفالياتهم، وندعوهم إلى احتفالياتنا، ونتعانق معهم ويتعانقون معنا، ونفرح لأفراحهم، ونتألم لآلامهم، ولسوف نحافظ على هذا التعاهد مهما كانت الظروف، ومهما نواجه من الطعن، والسخرية، والاستهجان، وفيكم مئات الشباب الحماسيين الذين يملكون ناصية البيان، وهم مصممون في عزائمهم وهممهم؛ فمن يتعاهد على ذلك؟ فمن يمثل هذه القيمة الأخلاقية الجريئة؟ ليقف على مكانه هاتفا مناديا: "أنا الذي أتعاهد على ذلك، وأبقى ثابتا ومتمسكا به ما دمت حيا."

لقد كانت الشمس غربت في كنف الكنج الذي كان يزهو طربا وكبرياء، ويباهي لونه الهائج المائج ألوان الدنيا كلها، ويتحدى بريقه بريق الذهب والفضة، وطبق صمت رهيب كل الجوانب والأطراف. لقد ذهبت دلالات الخطبة البليغة الملتهبة ورناتها أدراج الرياح؛ فيما بين الأمواج الهائلة للكنج، والمباني الشامخة الناطحة للسحاب للمعابد الهندوسيه؛ تبسم الكنج تبسم يأس أمومي متين، وخضعت الآلهة رؤوسها تأسفا؛ من دون أن تنبس ببنت شفة .

لقد ذهبت الأصداء المرتفعة للخطيب الراهب سدى، ولكنها لم تستطع أن تتطرق إلى قلب واحد من هذا الجمع الكبير، ولم يكن فيهم الفدائيون الوطنيون في عدد قليل، بل الآلاف من لاعبي أدوار الأبطال المسرحيين، والشباب الأذكياء للكليات، والإعلاميين المستميتين باسم الوطن، وأعضاء الأحزاب الوطنية وأمنائها ورؤسائها، وكبار التجار الركع السجد للإله راما والرب كريشنا، والأساتذة الطماحين المتطلعين، والإداريين المحظوظين بقراءة الأنباء التنموية الوطنية في الصحف والجرائد كانوا متوافرين فيما بينهم؛ فيهم جنود مجندة للمحامين المتزركشين بالأزياء الأنيقة، والنظارات الذهبية في وجوههم الممتلئة؛ ولكن لم يذب حتى قلب واحد على هذه الخطبة النارية الملتهبة للراهب المتبتل، لأن قلوبهم قاسية متحجرة، لا تلين ولا تتألم، تشتهي ولكنها لا تعمل. لها الأماني كالأطفال، ولكنها فارغة جوفاء عن العزيمة الثابتة للرجال .

ساد على الجمع صمت مطبق، كل فرد منهم غارق مطاطئ الرأس في أعماق الفكر والاحتيال، يندى لهم جبين الإنسانية، ومفتضحة عيونهم بالخزي والاستياء، رغم أنها هي تلك الرؤوس التي كانت ترقص طربا في سمعة الوطن، و تفيض دموعا بفخر الوطن حينا من الدهر، ولكن شتان ما بين القول وتطبيقه، والبدء وختامه، لم يجرؤ حتى فرد واحد في هذا الجمع الحاشد العظيم على أن يتلفظ كلمة واحدة، سكتت الألسن المنطلقة كالمقراض هيبةً لهذه المسؤولية العظيمة .

كان الطاكور درشان سينغ يتفرس في كل هذه المشاهد جالسا من مكانه بكل رغبة ودقة، مهما كانت معتقداته الدينية؛ ضعيفة كانت أو قوية، ولكنها لم يعالج القضايا الاجتماعية والمدنية أمثالها قط، ولا يعتمد في أمثال هذه الظروف المعقّدة الوعرة على ذكائه، وقوة انتقاده، وتمييزه. إن الدلائل المنطقية أيضا تنهزم أمامه في مثل هذه القضية، ولم يكن له إلا أن يتبع نساء بيته في هذه القضايا الاجتماعية، رغم اعتراضه في بعض منها، كانت هذه القضية قضية نسائية، فلم يكن له أن يتدخل فيها خوف اندلاع الفوضى في النظام الأسري.

ولو انتقده أصدقاؤه الحماسيون النشطاء على هذا الضعف لرد عليهم: "أيها الإخوان! هذه قضية النساء، هن يفعلن ما يطيب لهن، وليس لي أن أتدخل فيهن". وبالجملة، يتثبط حماسه

العسكري في مثل هذه القضايا التي هي بمثابة واد يفقد فيه الإنسان وعيه، ويُضطر إلى التقليد الأعمى .

ولكن الطاكور رغم كل هذه العراقيل، لم يستطع أن يتمالك نفسه، وفي مثل هذه الظروف تبلغ همه عنان السماء، فإن المسؤولية الثقيلة التي لا يطيق أحد أن يحملها، إنه هو ذاك الرجل الذي يتحملها بكل روحانية، تثور ثائرته في هذه الظروف ضد المصالح الذاتية والعاقبة النهائية، وذلك كله ليس لنيل السمعة والاسم الجميل؛ بل لطبيعته التي فطرت عليها قريحته ورغبته، وإلا لكان من المستحيل جدا أن يتجرأ فلاح ريفي أن يحرك لسانه في هذه الحفلة المتنورة بالعلم والحضارة، والمتزخرفة بألوان ملونة من أصحاب الفكر والثقافة، والملابس القشيبة، والنظارات الذهبية، التي تنبع فيها المهابة من أناقة الأزياء، ويتجلى فيها الوقار من بطانة الأبدان ورشاقه الأجسام. شاهد الطاكور هذا المشهد بتمعن ورغبة، فأحس في نفسه بدغدغة، وجرت في عروقه دماء الحماسة والحيوية، فوقف على مكانه، وهتف بكل رجولية هتافا: "إنني أنا المتعاهد على ذلك، ولأكونَنَّ ثابتا عليه ما دمت حيا" .

وما إن سمعه الناس، انتبهت إليه ألوف العيون في حيرة واستعجاب، يا له من زي يرتديه: معطف فضفاض من الكتان، وإزار أبيض يرتفع إلى ركبتيه، وعمامة مثقلة ملتوية فوق الرأس، ومنديل طويل على الكتف، وصُرَّة ثقيلة للتنبول، شخصية مغمورة بالوقار والهيبة والهدوء، تتفجر من مقلتي عينيه الضيقتين العنجهية والخيلاء، ولم يبق في قلبه بعد الآن وزن لهذا الحشد الشامخ، كان رجلا أرستقراطيا أرثو ذكسيا من العصر القديم؛ إن كان يعبد الحجر فكان يخاف الحجر عينه، لم يكن له الصوم وسيلة للرعاية الصحية، ولم يكن له نهر الكنج مجرد نبع للمياه الصافية العذبة، إن لم يكن في معتقده تحضر وتنور وتيقظ، ولكنه لم يكن معتقدا مرتابا، رجل يلتزم بالأخلاق، ويحافظ على العمل، معتمد على الطقوس والمكافات، ولا سيما على التقوى التي هي أكبر قوة للتزكية ومعرفة الرب. واحترام الثوب الزعفراني كان من عقيدته ودينه، كان الراهب يملك القدرة الحيوية الكامنة لاستسلام روحه، وهذه القدرة التي أثرت فيه تأثيرا، ولكن استعجاب الحشد الكبير على تعاهده بات مهزلة لهم، وطفقوا يتهامسون فيما بينهم: "يا له من سفيه بليدا! أني لريفي مسكين أن يستمع إلى خطبة مثلها قط؛ فجاشت قريحته، وفاض قلبه، فمن ذا الذي لا يدري أن

هدف خطب أمثالها ليس إلا التفرج والاستمتاع، يحضرها عشرات الرجال، جالسين متوحدين مجتمعين، ويسمعون ما يسمعون، ويثرثرون فيما بينهم، ويرجعون إلى منازلهم، لا يتعاهدون على شيء، ولا يقسمون بالله للعمل .

ولكن الراهب اليائس القانت ظل قلقا متأملا: يا للأسف! إن الوطن الذي نوره حالك وديجوري لهذا الحد، يستحيل أن تشع الأنوار فيه، إني لأفضِّل الجهالة على هذا النور الحالك الميت، الذي لا روح فيه، فإن الجهالة تحمل في طيها الأناقة والصفاء والعزيمة، ولاغشاء على قلبه ولسانه، ولا خلاف بين ما يقول وبين ما يعمل، أليس من المؤسف جدا، أن العلم مطاطئ الرأس أمام الجهالة، وفيما بين هذا الحشد العظيم لا يوجد إلا رجل واحد يحمل في داخله قلوب الرجال، وإنه إن لم يدّعِ التيقظ والتنور؛ ولكنني أقدر على أن أضحِّي آلاف المتيقظين المتحضرين على رجل واحد مثله .

نزل الخطيب الراهب من المنصة، وعانق درشان سينغ مهنئا إياه، ومباركا له: "ثبت الرب أقدامك على هذا التعاهد."

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة مترجمة من الأردية

قصة: الشاهد

قصة لـ" البروفيسور رشيد أحمد الصديقي *
ترجمة: د. عظمت الله **

الشاهد هو الدليل الذي ينبئ باقتراب يوم القيامة. والأمر الذي لا مفر منه بين المحكمة والقيامة هو حضور الشاهد؛ فالمحكمة مشهد مصغّر من مشاهد يوم القيامة، والقيامة محكمة كبرى بمعايير أوسع وأشمل. والفرق بينهما أن شاهد المحكمة إنسان، بينما شهود القيامة هم الملائكة الذين يكتبون أعمالنا ويعبدون الله على الدوام.

إن المحكمة توصف بالقيامة، والقيامة توصف بالمحكمة، وليس ذلك إلا بسبب وجود الشاهد. كما يُقال إن الفن يستمد أهميته من المرأة، فإن المحكمة تكتسب معناها من وجود الشاهد. والشاهد، سواء كان شاهد عيان، أو سمعيًا، أو تقليديًّا، أو مهنيًّا، يظل شاهدًا في جميع الأحوال، ولهذا فهو عنصر بالغ الخطورة في كل صوره. وسواء كان الشاهد صادقًا أو كاذبًا، فإن حضوره يظل ضروريًّا للمحكمة، تمامًا كما كانت ثروات الهند ضرورية للحكومة البريطانية، وعبادة الآلهة ضرورية للهندوس!

يرى الشاعر غالب أن حضرة الإنسان هي موضع توافد الأفكار، ولعلّ الشاهد أحد الأسباب الكامنة وراء ذلك. فقد اضطر الشاعر، بسبب تصريحاته، إلى أن يقضي جزءًا من حياته الشعرية في السجن! ومجرد ورود خيال الشاهد إلى الذهن كفيل بأن يثير سلسلة من الصور والمشاهد: القرية، ومركز الشرطة، والاستهانة، والمحكمة المحلية، والسجن. وقد أطلق البغاة على مجموع هذه الأحوال اسم 'الهند'، بينما سمّاها الأوفياء 'الحكومة'.

لقد وُضعت ضوابط تُفيد بأن كل إنسان يولد ميالًا للكذب، وأن كل شاهد لا يُعتد به إلا إذا ثبت صدقه بالفعل. ومن منظور الحقيقة، فإن وجود الإنسان لا يكتسب معنى إلا حين يكون شاهدًا؛

* ، البروفيسور رشيد أحمد، گواه، مضامين رشيد، الطبعة الثانية، الناشر: أنجمن ترقي اردو هند، دلهي. ١٩٧٥م.
** أستاذ مساعد، مركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

وإلا فإن وجوده وعدمه سيّان. وفي واقع الحياة، قد لا يكون لكل حادث شاهد، إلا أن الفطرة الإنسانية تنفر من الفراغ. ولهذا، فإن جميع الوقائع المرتبطة بالقانون الجنائي ترفض الوحدة، ولا بد أن تصل الشرطة وشهودها إلى مسرح كل حادث، كما يتدفق الهواء إلى كل فراغ لملئه. وفي كثير من الحالات، يصل الشهود قبل وقوع الحوادث، تمامًا كما ترى الشرطة أن من المناسب أن تصل بعد وقوعها. وهكذا، فإن الشاهد حاضر في كل مكان، كما هو حال التخلف والانحطاط. وإذا كانت الأمة بحاجة إلى زعيم يكشف عن مظاهر التخلف الوطني، فإن حضور محامٍ أو رئيس مركز شرطة يصبح ضروريًّا من أجل 'خلق' الشاهد.

وكما يطمع بعض الوعّاظ، قبل أن يبدأوا الوعظ، فيما يُسعدهم من موائد 'كلوا واشربوا'، يفكّر بعض المحامين أو مسؤولي مراكز الشرطة في إمكانية العثور على شاهد أو عدمه حتى قبل بدء التحقيق في أي حادث. ويسهل عليهم إيجاد شاهد كما يسهل على بعض الناس إنجاب الأطفال. غير أن التعامل مع الشاهد والاعتناء بأمره أمر بالغ الصعوبة، كما هي الحال في تربية الأطفال؛ إذ إن كليهما يحتاج إلى طعام وشراب وكساء وتعليم وتربية.

وتعتمد أهمية الحادثة برمتها على وجود الشاهد، إذ قد يحوّل شاهدٌ واحدٌ جريمة قتلٍ عمد إلى قضية دفاع عن النفس، تمامًا كما يستطيع ناقد بارع تحويل عمل ماجن إلى فن رفيع. ولذلك، تصبح الحاجة ماسّة لأن يكون المدّعي ذا وجاهة وثروة، وأن يتطلع حاكم المحكمة إلى نيل الألقاب والجوائز، مترقّبًا قدوم رأس السنة الفارسية — النوروز — أو عيد ميلاد الملك المعظم.

في الحرب العالمية الأولى، كانت الدول المحاربة تردد: وفّروا لنا الأفراد وأنظمة الحرب، ونحن سنتكفّل بإلحاق الهزيمة الساحقة بالأعداء. وكأن هذا كان سرًّا من الأسرار الكبرى التي تم الكشف عنها. ولعلّ سلفًا من أسلافهم، أرشميدس، كان أول من أشار إلى هذه الفكرة عندما قال: 'أعطوني نقطة ارتكاز، وسأقلب الأرض من عرشها.'

لكن المسؤول الأعظم لدى هؤلاء جميعًا كان رجل الشرطة، الذي أعلن بثقة: 'إذا وفّرتم لي الشهود، فلن نُبقي في الهند تاجر كوكايين واحد، ولن ينجو أحد ممّن لا يتعاون معنا.' وهكذا، وعد بأن يُرفع العلم البريطاني الوطني في كل مكانٍ عالٍ، بينما يُكتفى في الأماكن المنخفضة بعبارة: 'سلامٌ عليك'."

يُرجّح أن حُسن أي أمر أو قبحه في أي عصر لا يعتمد إلا على مدى رضا أو سخط أصحاب القرار فيه. فصاحب الجاه والثروة، كالملك، لا يمكن أن يُتهم بارتكاب خطأ، ربما لأن إثبات الجريمة في حقه يتطلب وجود شاهد، وهو أمر نادر أو مستحيل. وإن توافرت الشهادات، فغالبًا لا تُدين المحكمة فعله كجريمة، بل تصفه بأنه إسهام في الفن أو مساهمة في تطوير الثقافة. أما خصمه، فإن صدور مذكرة بسيطة من الشرطة بحقه يكفي لإدانته. وتُولي المحاكم الهندية أهمية بالغة لأقوال رجال الشرطة وشهاداتهم، تمامًا كما يقدّس عامة الناس رجال الدين وأصحاب الذكاء، وكأن كلا الفريقين معصومان وقديسان.

يُولد كل أوروبي منتصرًا، بينما يُولد كل هندي شاهدًا حكوميًّا أو متهمًا يعترف بجريمته سلفًا. ومثل هذا الشاهد يشبه كاتبًا يؤلف نصوصًا مليئة بالعواطف والتخيلات غير اللائقة، لكنه لا يُحاسب، بل يُشاد به ويُكرَّم، على اعتبار أنه قد ترجم 'الحقائق' أو سخر ببلاغة من الهند وأبنائها. أما الشاهد الحكومي، فأنتم تعرفونه جيدًا: في أغلب الأحيان، يكون هو المجرم الحقيقي، ومع ذلك يُعاقَب الآخرون بناءً على أقواله، بينما يُطلَق سراحه!

وكما فُرض على الهند أن يحكمها قومٌ واحد، فقد مُنحت صلاحية الشهادة أيضًا لطائفة محددة من الناس، وهي فئة يُطلق عليها في الأردية اسم بتواري، ويمكن وصفها بأنها الحاكم غير العنيف للقرية—الدكتاتور الناعم. فالبريطاني يأكل الكعك ويزأر، بينما البتواري يتلقى التوبيخ، ويأخذ الهدايا، ثم يدوّن في دفاتره ما يشاء. وله في القرية نفس المنزلة التي يحتلها المحامي في المحكمة، أو الكاتب في المكتب: الجميع قادر على فعل ما يريد، بشرط أن ينال ما يريد من هدايا."

ولا يمكن التغاضي عن أهمية البتواري كشاهد. وإن صح المثل القائل: 'لا يمكن أن يصدر خطأ من الملك'، فإن من المؤكد أنه لا يمكن الاستهزاء بالبتواري، فهو على دراية تامة بهذا السر. ومن بعده، لم يتمكن أحد من إدراك هذه الحقيقة إلا الزعيم القومي، الذي علم جيداً أن الكلمات التي تُستخدم للاستهزاء والتقدير لا قيمة لها ما لم تُرفق بالهدايا والحلوى.

كما لا يستطيع المواطن الهندي تجنب الزواج والجوع، كُتب للبتواري أن يصبح شاهداً. فهو يحتفظ في دفتره الوسخ بسجلات محاسبية يُمكن استخدامها عند الحاجة، وهذه السجلات، التي تشبه الملاحظات السياسية أو الكلمات الصوفية، يمكن لأي شخص تفسيرها كما يشاء، حيث يستطيع أن يتجاوز المسؤولية أو يتحملها، وفقاً للظروف.

كان لَالَهْ تشرونجي لال بتواريًا في القرية، وكان غَتغَادِين فلاحًا فقيرًا. وفي إحدى المحاكمات، احتاج غنغادين إلى شهادة لَالَهْ. كل ما كان يمتلكه غنغادين هو كوخ قديم تغطيه أغصان خضراء لثمار كَاشِيْ، وتلك الثمرة ذات الزهور البيضاء والبنية، وأشعتها التي تشرق وتغيب صباحًا ومساءً. على جانب كان هناك كومة من روث البقر والجاموس، وعلى الجانب الآخر حفرة مملوءة بالسماد والنفايات. خلف هذا كله كان هناك حقل، وأمامه أرض صغيرة لزراعة الخضروات. كان الرجل الإقطاعي يُمارس سلطته على الفلاحين مثلما كان يُخشى من المسؤول تشرونجي. وكان لدى غنغادين بعض الحيوانات، تشمل أطفاله وزوجته بالإضافة إلى الأبقار والجواميس والأغنام والماعز.

ومن خلال رؤية أوضاع الفلاحين الهنود، يصعب الحديث بأن أولادهم حيوانات أو الحيوانات منذ بدء المحاكمة، تم نذر جميع ممتلكات غنغادين ومعاشه لصالح المدعو لَالَهْ، فكان يُرسل إليه الحليب والجبن والخضروات إلى مطبخه. وكان غنغادين يملأ الأواني، وزوجته تخدم زوجة لاله، أما الأولاد والبنات فكانوا يلعبون مع أطفال لاله. وبالطبع، كل بتواري هو دودة المحكمة، وإذا لم يزر المحكمة يومًا ما، تكون حياته خالية من السعادة والبهجة.

لكن منذ أن بدأت محاكمة غنغادين، أصبح لاله لا يفكر في المحكمة إلا قليلاً، وعندما يتحدث غنغادين عن المحكمة، يقول: "إيها الأخ دين، هذا شيء سيئ. من الأفضل أن نبتعد عن الشرطة والمحكمة. أنت تعلم حال أبي، فقد قضى أيامًا في السجن بسبب صدقه، ولم يهتم به أحد." فبدأ غنغادين يلتمس من لاله ويخضع له، يتضرع إليه حتى كان يلامس رجليه، فيمد لاله الرجلين وهو يقول: "لا، لا." مثلما يطمع الطبيب والمحامي في رسومهم، لكنهم يقولون: "يا صاحبي! ما هذا؟ ما هذا؟ لم تكن الحاجة لهذا."

وكان لاله يطمع في أراضي غنغادين وحيواناته وكوخه. بينما كان الفقر والدمار يلاحقان غنغادين وأسرته. وفي النهاية، انتصر لاله، وأصبح غنغادين عبداً للوثائق. وعندما حان موعد المحاكمة، توجه الاثنان إلى المحكمة.

.

وكان الطريق إلى المحكمة يمر عبر المدينة، وفجأة تباطأت خطوات لاله، فوقف أمام دكان للأحذية قائلاً: 'لقد انكسرت حذائي، ولم يعد من السهل المشي به، ولا يمكنني التوجه إلى المحكمة كل يوم. لابد من شراء حذاء جديد.' فهم غنغادين ما يقصده، فدفع الثمن وأخذ لاله حذاء جديداً، ثم استمرا في طريقهما.

لم يمشيا سوى مسافة قصيرة حتى ظهرا أمام دكان للأقمشة. فوقف لاله فجأة، كما لو كان هناك حصى في حذائه، ليخرجها بهدوء، ثم قال: 'إيها الأخ غنغادين، إذا دخلت بهذه العمامة القديمة إلى المحكمة، سيأمر القاضي، الذي هو جلاد المحكمة، بإخراجي منها على الفور. ولن يتحقق حلمك في الفوز.'

دهش غنغادين، وبدأ يقول: 'لقد ضاع وقتنا، وشارف موعد المحكمة على الوصول. لا بأس عليك، يمكنك شراءها في طريق العودة.'

لكن لاله رد بنبرة مختلفة، قائلاً: 'طيب. لكن لماذا أسمح بهتك عرضي وعزتي مقابل بضع جنيهاتك التافهة؟ لا، لن أذهب. سنأخذ من الطبيب غوكل برشاد شهادة طبية تكتب فيها أن المدعو لاله تشرونجي لال مصاب بإسهال، وبالتالي لن أتمكن من حضور المحكمة.'

لم يفهم غنغادين حيلة الإسهال بشكل جيد حتى استلقى لاله على خشبة أمام دكان الأقمشة وكأنه ينتظر أن يُعلن عن إصابته بالإسهال. وأخيرًا، تم شراء قماش العمامة

ولم يمكثا طويلاً في السير، حتى ظهر دكان الحلويات في الأفق. فتوقف لاله فجأة، كأنه تذكر أمرًا ضروريًا، وقال لغنغوا: 'انظر، كيف نسينا شراء الحلويات لآلهتنا دورغا!'

وطبعًا، الفلاحون يُعدون عبّادًا للأوهام والخرافات، كما أن كل واحد منا، أنت وأنا، محب لذاته فقط. فتدور أمام عيني غنغوا مشاهد من حرمان ودمار الأسرة بأكملها من جهة، ومن جهة أخرى، ظهرت أمامه نتائج المحاكمة المتوقعة. لكنه بقي صامتًا ولم يتكلم قط، واشترى كيلو من حلوى الزلابية.

لقد انتهت هذه المرحلة أيضًا، وواصل لاله وغنغوا سيرهما معًا بصمت. بينما كانت فكرة شاغلة تأسر ذهن غنغوا: 'إذا كان لاله على هذه الحال، فكيف سأعود في الظهيرة بدون مال؟' في حين كان لاله مشغولًا بالتفكير في كيفية كسب المزيد من أموال غنغوا

ولم يكن واضحًا تمامًا ماذا كان مستوى الأمل أو القنوط لدى غنغوا. ولكن سرعان ما حددت فطنة لاله مكانه وصاحبه، إذ قال: 'هذه الرياح التي تهب من الشرق قد كدرت صفوة الحياة، ومنذ شهر، ازدادت شدة التهاب المفاصل. ولو لم تكن محاكمتك هذه، لما تركتُ البيت والأهل في هذه الحال.'

وبينما كان يتحدث، استلقى لاله تحت شجرة ظليلة، باسطًا عمامته، وبدأ ينتظر المشروب الذي كان صاحب العربة يتناوله. أراد صاحب العربة أن يلفت انتباه الضيف المكرم إلى حلواه وفلفله، وقال: 'أيها الأخ لاله! لتتناول مشروبًا، إلى أين أنت ذاهب في هذا الوقت؟ استرح قليلاً.

وكان غنغوا في حالة، لو سمحت له الظروف، لما تردد في أن يُوقع لاله وصاحب العربة وعربته في البئر القريب، بل وكان سيقفز هو أيضًا في البئر نفسه. ولكن العجز كان هو المشكلة التي تطفئ شدة الحزن والغضب والغرور في آن واحد. فقال غنغوا: 'يا صاحبي لاله، ارحمني، لقد برزت الآلهة الشمس، متى نصل إلى المحكمة؟'

أجاب لاله بأنينٍ وبدون أي اهتمام: 'يا صاحبي! لو لم نخدم أنفسنا، فمن يعتني بأطفالنا؟ اذهب أنت إلى المحكمة، حياتي ضائعة، تَبًّا ووَيْلاً!

وقال صاحب العربة: 'هون عليك، أيها الأخ لاله، تفضل بهذا المشروب، ولتتناول شيئاً ما، ثم قدّم وثيقة حلف في المحكمة.' وأثناء ذلك، ظهرت عربة خالية يجرها حصان، فقال صاحب العربة: 'أيها الأخ، اسمع، لا يشعر لاله براحة، فلماذا لا تجلسه على العربة؟' فتوقف صاحب العربة، وغيّر لاله وضعه مستلقياً. ثم دعا صاحب العربة لاله إلى تناول الحلوى والفلافل وشرب الماء البارد، موضحًا أن الأمر يتعلق بمجرى المحكمة، ولا يعرف أحد متى تأتي نوبة الأكل والشرب. فدفع غنغوا بعض الفلوس لصاحب العربة، وقد لبّى لاله دعوة صاحب العربة، وركبا معاً العربة. وكان أحدهما يئن والآخر يلقي اللوم.

جاء نداء المحكمة، واستعد لاله بعمامته وحقيبته، واكتشف أن الخادم يعرفه. فدفعه، واضعًا يده في عنقه، زاجراً بشفتيه، حتى دخل لاله إلى زاوية الشهود. استمرت سلسلة الأسئلة والأجوبة حتى المساء، حيث قدّم لاله شهادته بطريقة لم يتضح منها معارضة ولا موافقة. وفي تلك الفترة، توجهت جميع الأطراف في المحكمة، من محامٍ، وأطراف القضية، والخدم، والحضور، إلى لاله بكلمات توبيخ تليق بهم، حتى أنهم استمروا في توعده وتهديده، لكن لاله لم يأبه بأحد منهم.

رفعت مجريات المحكمة، فخرج لاله وكان هناك حشد من أصحاب العربات، بعضها كان يركب عليها البعض، فيما كان الآخرون يسعون لركاب آخرين. وفي أثناء هذه المحاولات، ظهر عليهم لاله، وعلى رأسه عمامة جديدة، وفي رجليه أحذية جديدة، وفي يده أمتعة غنائم حصل عليها، وفي جنبه حقيبة غير قابلة للتلف. فأحاط به أصحاب العربات النشطاء، مرتدين نصف اللباس، وفي أيديهم عصاهم. أخذ أحدهم حقيبته ليضعها على عربته، وآخر أمسك بأمتعته، وثالث بدأ يجرّ لاله سحبًا إلى مسافة ما. في هذه المحاولة والمواجهة، غادرت العمامة رأسه، والأحذية رجليه، فأخذ أصحاب العربات الآخرون هذه الأمتعة كبركة ووضعوها على عرباتهم، وحدث كل ذلك في طرفة عين.

وهكذا، تم إخلاء الميدان. غادر جميع أصحاب العربات، وترك لاله وحيدًا، يفكر فيمن ستكون المشكلة القادمة في العالم: صاحب العربة أم بتواري!

.... ❖❖❖❖❖ ....

Hilal Alhind

(An Online Bi-Annual Peer-reviewed International Journal)

Vol. No.5, Issue No. 1

January- June, 2025

Editor-in-chief: Prof. Mujeebur Rahman

Published by

Dr. Mukhlesur Rahman

Rampurhat, Birbhum

W. Bengal, India